





Geschichte
der
Künste und Wissenschaften
seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts.

Von
einer Gesellschaft gelehrter Männer
ausgearbeitet.

Dritte Abtheilung.
Geschichte der schönen Wissenschaften

von
Friedrich Bouterwek.

Erster Band.

Göttingen,
bey Johann Friedrich Röwer.
1801.

Geschichte

der

Poesie und Beredsamkeit

seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Von

Friedrich Bouterwek.

Erster Band.

Göttingen,

bey Johann Friedrich Röwer.

1801.

schichte des ästhetischen Geistes und Geschmacks dieses halben Jahrtausends pragmatisch als einen Theil der Geschichte der Menschheit zu erzählen, möchte wohl so wenig ein Menschenalter hinreichen, als ein Individuum berufen seyn. Wenigstens war ein Versuch, mehr schon bekannte Notizen für ästhetische Aufklärung zu benutzen, als neue hinzuzufügen, das Einzige, wozu ich mich verbindlich machen konnte, als ich diesen Theil der Bearbeitung des großen Werks der "Geschichte der Künste und Wissenschaften seit ihrer Wiederherstellung" übernahm.

Der Anfang der neueren Poesie und Beredsamkeit läßt sich noch unterscheiden vom Anfange der Poesie und Beredsamkeit in den neueren Sprachen. Die erste Poesie in neu-europäischen Sprachen ist die "fröhliche Kunst" (gaya ciencia) der Troubadours, und die erste Prose nach dem Aussterben der latei-

lateinischen Volkssprache die romantische in den Rittergeschichten aus der letzten Hälfte des dreizehnten und der ersten des vierzehnten Jahrhunderts. Die Geschichte dieser Morgendämmerung der neueren Redekunst hat aber schon Hr. Eichhorn in seiner "allgemeinen Geschichte der Cultur und Litteratur des neueren Europa" eben so lehrreich, als ausführlich erzählt. Sie gehört auch schicklicher in die letzte Periode der Geschichte des Mittelalters, als in die erste der neueren Zeit; denn Geist des Mittelalters ist der Geist der Poesie der Troubadours und des Ritterromans. Was neuere Denk- und Sinnesart zu heissen verdient, entwickelt sich in der Redekunst nicht eher als mit Dante. Mit ihm und folglich mit der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit fängt dieses Buch an.

Verführerisch in der Fortsetzung dieser Geschichte wäre der Versuch einer synchronistischen Bearbeitung der Fortschritte des ästhetischen Geistes und Geschmacks in den verschiedenen Sprachen des neueren Europa. Aber natürlicher und nicht weniger lehrreich ist es doch wohl, die Geschichte der schönen Litteratur jeder Nation, die hier in Betracht kommt, ununterbrochen bis zu Ende zu erzählen. Dahin und zum natürlichen Uebergang von einer Litteratur zur andern führt von selbst auch der Weg, den die ästhetische Cultur im neueren Europa nahm. Denn die italienische Litteratur erhielt sich selbstständig und ohne Einfluß von aussen bis auf die Zeit, wo sie von ihrer Höhe längst herabgesunken war. In ihrer schönsten Epoche wirkte sie zunächst auf den erwachenden Geschmack in Spanien und Portugal. Das Ende der besten Periode der spanischen und portugiesischen Poesie steht in der genauesten

Verbin-

Verbindung mit dem Anfange der französi-schen. Die französische Litteratur entwickelte sich seitdem bis auf ihre letzte Periode selbst-ständig bis zum Eigensinn. Die englische war von ihr anfangs unabhängig, empfand aber dafür ihren Einfluß nachher desto mehr, bis sie sich wieder energisch losriß. — Und wer kann die Geschichte des deutschen Ge-schmacks in irgend einer Kunst erzählen, wenn er nicht den Geschmack von halb Europa als bekannt voraussetzt?

Wenig gewonnen und viel verloren wäre bei einer Zerstückelung des chronologischen Zu-sammenhangs dieser Geschichte nach Dich-tungsarten und methodisch getrennten Gattungen des prosaischen Styls. Mehrere der Fächer, in die wir Schriften von poetischem und rhetorischem Werth nach gangbaren Classentiteln einschieben, fallen oh-nehin in einander, wenn die Hand der Kri-

tik sie ernsthaft berührt. Und wo die Gattungen durch das Wesen der Poesie und Beredsamkeit wirklich geschieden sind, wirkten doch auf den Dichter und prosaisch beredten Schriftsteller nicht bloß die Werke älterer Dichter und Schriftsteller aus demselben Fache, in welches wir seine Arbeit stellen. Mancher fortstrebende Geist lehnt sich an denjenigen am stärksten an, der ihm nicht eben am nächsten verwandt ist; und manche Geisteswerke von verschiedenen Classentiteln sind einander näher verwandt, als viele gleich benannte. Wer also die Fortschritte des Geschmacks beobachten will, muß die chronologische Ordnung, wo irgend etwas auf sie ankommt, nicht einer Tabelle von Gattungen und Arten aufopfern. Selbst die Geschichte der Prose wird von der Geschichte der Poesie erst dann mit Nutzen geschieden, wenn beide über die Periode der jugendlichen Unbestimmtheit hinaus sind.

Bei

Bei dem ersten Theile der Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit kommen die litterarischen Notizen nach dem Plane dieses Buchs mehr in Betracht, als bei dem folgenden. Denn beim ersten Aufblühen der Litteratur ist manches Werk als Beitrag zur Jugendgeschichte des menschlichen Geistes merkwürdig, das in einem Zeitraume, wo zur Mittelmäßigkeit im Dichten und Denken nicht viel mehr Talent, als zur Fertigkeit im Lesen und Schreiben, gehört, auch aus dem Gedächtnisse der Litteratoren füglich verschwinden kann. Ueberdem sind mehrere Werke von übrigens berühmten Schriftstellern aus der ersten Periode der italienischen Litteratur, z. B. von Boccaz, in Deutschland, wie es scheint, selbst nicht allen Litteratoren hinlänglich bekannt; denn die litterarischen Notizen, auf die man sonst kurz und gut verweisen könnte, sind theils gar zu dürftig, theils nicht einmal richtig; und wer sich genauere

Auskunft verschaffen will, kann doch mit aller Mühe kaum jedes Buch zu Gesicht bekommen, das er vielleicht näher kennen lernen möchte. So erhielt ich die beste Sammlung der ältesten italienischen Gedichte (Rime di diversi autori antichi Toscani, Venez. 1748.) nicht eher, als nachdem im Buche schon längst die ältere florentinische benutzt war. Italienische Schriften, die seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gar nicht wieder aufgelegt sind, findet man vielleicht auf andern der berühmtesten Bibliotheken so wenig wie auf unsrer Göttingischen beisammen. Indessen habe ich mich vergebens doch nur um ein einziges Buch bemüht, um den ächten, unverschönerten und unverunstalteteten Orlando inamorato von Bojardo. Mit den Verbesserungen von Domenichi erhielt ich ihn durch die Güte eines auswärtigen Gelehrten. Nur die Umarbeitung von Berni ist keine Seltenheit.

Ohne

Ohne die in die Reihe der Anmerkungen aufgenommenen Citate aus den Werken der Dichter und prosaisch beredten Schriftsteller selbst hätten die im Buche unvermeidlich gefällten Urtheile oft nur kritische Machtsprüche zu seyn geschienen. Der Geschichtschreiber der Kunst und des Geschmacks hat es ohnehin weit unbequemer, als, wer die Entstehung und die Fortschritte einer Wissenschaft erzählt. Er kann nicht, wie dieser, Behauptungen, Lehren und Entdeckungen Andrer als Facta ohne allen Schein der Parteilichkeit mittheilen. Gern oder ungern muß er als Erzähler zugleich Recensent seyn. Aber schicklicher wird er den, vollends in unsern Tagen, gellend aus allen Ecken widerhallenden Recensententon zum Tone des Erzählers herab, als diesen zu jenem hinaufstimmen. Auch war es rathsamer, bei Allem, was diese Geschichte von Kritik enthält, die Verwandschaft der Aesthetik mit der

Transcendentalphilosophie zu ignoriren, als durch Einmischung transcendentaler Ideen, auch wo sie sonst nützlich gewesen wären, unabsichtlich den eckelhaften Mißbrauch zu befördern, der in unsern Tagen von grübkerisch schwachen Köpfen mit dem getrieben wird, was man kritische Philosophie nennt.

Göttingen,
am 16. April, 1801.

Bei

Allgemeine Einleitung
in die Geschichte
der
neueren Poesie und Beredsamkeit.

Als der menschliche Geist in Europa, um die Zeit, wo die neuere Geschichte anfängt, zu neuer Selbstthätigkeit erwachte, war nur noch eine dunkle Spur von dem vorhanden, was die Welt damals gewesen war, als griechische und römische Cultur herrschten. Alle Verhältnisse hatten sich geändert. Ganz andere Menschen beteten zu ganz andern Göttern. Herrscher und Unterthanen regierten und gehorchten nach ganz andern Regeln. Denkart und Sitten aller Stände trugen ein neues Gepräge. Es war eine andere Welt.

Diese Neuheit aller Dinge zeigt sich auch deutlich in dem ganzen Charakter der ästhetischen Werke des neueren Genies. Und es wäre ein Wunder, wenn sie sich da nicht besonders deutlich zeigte. Denn was man auch von einer reinen Objectivität gewisser, für alle Zeiten und Völker musterhaften Kunstwerke mit

Recht rühmen mag; es ist erstens historische Wahrheit, daß gerade die Künstler, die am sichersten für die Ewigkeit arbeiteten, die Eigenthümlichkeit ihres Geistes am innigsten mit dem Geiste ihres Zeitalters vereinigten. Es ist zweitens psychologische Wahrheit, daß die wahrhaftigen Künstler in dieses Verhältniß zu ihren Zeitgenossen treten mußten. Nicht als ob der Geschmack des Jahrhunderts dem Genie gebieten könnte oder dürfte. Wenn das wäre, woher solten denn die Muster kommen, denen jedes gebildete Jahrhundert huldigt? Aber je weniger gelehrte Abstraction an die Stelle der wahren Begeisterung tritt, desto mehr lebt und webt der Künstler in der Welt fort, in der er aufwuchs. Nicht die Form, aber den ersten Stoff seiner Erfindungen lieferte ihm die Natur, die ihn zuerst umgab. Und wie er auch immer diese Natur nach seinen Ideen und erweiterten Einsichten umbilden und in der Umbildung veredeln mochte; immer blieb er um so fester an den Geist seines Stoffes gebunden, je mehr sich durch Natur und Leben seine Erfindung auszeichnete. Der Künstler, an dessen Werken Natur und Genie größeren Antheil haben, als Beispiel, Unterricht und Lectüre, paßt sich der Welt, von der er unmittelbare Kenntniß hat, in denselben Verhältnissen unmittelbar an, in denen er die Welt überhaupt nach sich bildet.

Die redende Kunst ist noch weit mehr, als die bildende und tönende, von Zeit und Umständen abhängig. Ihr Organ, die Sprache, ist gerade so reich oder so arm an Mitteln der Darstellung, als das Volk, das sie spricht, an Begriffen reich oder arm ist. Da die Bedeutung der Wörter der letzte Grund aller ihrer ästhetischen Verbindungen ist, so fesselt

den

den Dichter seine Sprache durch eben die Kraft, durch die er sein Publicum beherrscht. Was dieses bei dem symbolischen Ausdruck durch Worte nicht verstehen kann, das vermag auch er als Dichter nicht auszudrücken. Wie sich daher der Geist eines Volks in der Sprache zeigt, so zeigt er sich unvermeidlich auch in allen Werken der Poesie in dieser Sprache. An wie vielen Fäden der dunklen Vorstellungen, die jedes Wort begleiten, hängt nicht die ästhetische Bedeutung eines Gedichts! Und dieses Spiel der dunkeln Vorstellungen, zu dem der Dichter den Geist seines Publicums beleben möchte, ist doch größtentheils nur Resultat des Nationalcharakters, der Nationalcultur und der allgemeinen Denkart des Volks, in dessen Sprache der Dichter sich mittheilt.

Wollen wir also die Verdienste, die sich die neueren Nationen um die redende Kunst erworben haben, richtig schätzen, so müssen wir uns vorläufig an die religiösen, gesellschaftlichen und litterarischen Verhältnisse erinnern, durch die sich die neueren Zeiten seit der Wiederentstehung der Kunst von dem classischen Alterthum überhaupt unterscheiden. Haben wir diesen Gesichtspunkt zur Beobachtung des Eigenthümlichen der neueren Poesie und Beredsamkeit im Allgemeinen gewonnen, so laufen wir weniger Gefahr, wahres Verdienst einer eigensinnigen und doch blinden Kritik aufzuopfern. Dann können wir sicherer eine charakterisirende Geschichte des Geschmacks der verschiedenen neueren Nationen, die auf poetisches und rhetorisches Verdienst Anspruch machen, zu entwerfen versuchen.

I. Europa war zum Christenthum bekehrt worden. Und nicht leicht können zwei Religionsarten in

ihrem Bezuge auf ästhetische Bildung und Thätigkeit des Geistes verschiedener seyn, als der christliche Offenbarungsglaube und der griechische Mythenglaube.

Die Religion des alten Griechenlands war ein Kind des Zufalls und der Phantasie, von Priestern erzogen, aber ohne Stifter, ohne geschriebenes Gesetz und ohne Glaubensregel. Das Christenthum gehört zu den gestifteten Religionen. Die Geschichte seines Stifters wird durch heilige Bücher verbürgt; und diese heiligen Bücher enthalten ein Gesetz und eine Glaubensregel, denen gelehrte Ausleger bald die Form eines Systems gaben. Das System jedes Auslegers galt unter den Anhängern derselben für das einzige der reinen Wahrheit. Mit der griechischen Mythenreligion konnte die Phantasie der Künstler fast willkürlich spielen. Der christliche Dichter mußte entweder auf alle religiöse Darstellung der Geschichte und der Lehren seines Glaubens Verzicht thun, oder sich gewissenhaft an die gesetzgebende Dogmatik seiner Kirche halten, wenn er auch durch ausschmückende Dichtungen die Gränzen der Religionsgeschichte zu erweitern sich erlaubte. Was also auch immer der christliche Dichter von Feuer und Kraft seinen Erfindungen einhauchen mochte; ängstlich mußte seine Darstellung bleiben, wenn sie ihm selbst nicht als gottlos misfallen solte. Diese Aengstlichkeit mußte sich in seine ästhetische Ansicht auch derjenigen Dinge mischen, die nicht unmittelbar Religionssachen waren. Wenn also die neuere Kunst die Leichtigkeit der griechischen und mit ihr die wahre Schönheit erreichen solte, mußte die allgemeine Denkart gegen den strengen Sinn der kirchlichen Orthodoxie gemildert, und, was die unerbittliche Dogmatik theoretisch schadete, wenigstens durch praktische Liberalität gutgemacht werden.

Diese

Diese zur Wiedergeburt des Geschmacks und der gesunden Vernunft gleich nöthige Liberalität der christlich-religiösen Denkart läßt sich in der Geschichte der Periode, wo Künste und Wissenschaften wieder auflebten, nicht verkennen. Italien, das Land, von welchem die neue Cultur ausging, war freylich die Wiege der katholischen Orthodoxie. Aber mehrere Umstände vereinigten sich, der katholischen Orthodoxie unbeschadet, in diesem Lande den Geist zur neuen Freiheit zu beleben. Der päbstliche Thron stand fester als je. Wer von diesem Throne herab der Welt gebieten solte, darüber stritten Päbste und Gegenpäbste zum Scandal der ganzen Christenheit; aber die päbstliche Gewalt blieb unerschüttert. Abgerechnet die Schismatiker von der orientalischen Kirche, mit denen man sich im Abendlande schon seit Jahrhunderten abgefunden oder wenigstens müde gestritten hatte, gab es in Europa keine Ketzer. Die Päbste konnten ohne alle Gefahr einer ästhetischen Freidenkerey zusehen, gegen welche die Vorsteher der Kirche in den älteren Zeiten gewaltig eiferten. Die Vermischung altgriechischer, also heidnischer Vorstellungen mit den christlichen hatte aufgehört, bedenklich zu seyn, sobald es damit nur nicht ernstlich gemeint war. Und wer hätte damals den Einfall haben können, das Heidenthum wieder einzuführen? Bischöfe und Seelsorger verboten nicht mehr das Lesen der Schriften des Alterthums, wie sie es bis dahin gethan hatten. Das junge Dichtergenie konnte ungestraft heidnisch schwärmen, wenn es nur nicht aufhörte, christlich zu glauben.

Hätte sich diese Liberalität der orthodoxen Denkart von der Mitte des dreizehnten Jahrhunders an in Italien nicht von selbst eingefunden, so würden we-

der Dante, noch nach ihm Petrarch die Männer geworden seyn, die sie für ihr Zeitalter und für die Welt wurden. Mag die barocke Ausstaffirung der katholisch-christlichen Theorie von der Hölle, dem Fegefeuer und dem Himmel mit Blumen des Heidenthums in Dante's göttlicher Comödie dem Kritiker noch so anstößig seyn; dem Geschichtsforscher ist sie ein erfreulicher Beweis einer vielbedeutenden Umwandlung der allgemeinen Denkart. Anders, aber nur desto glücklicher, wirkte diese neue Denkart auf Petrarch. Er, der seinen Vorgänger ungefähr in eben dem Maße an Geschmack, wie dieser ihn vielleicht an Genie, übertraf, borgte von den classischen Alten, die er als Muster studirte, nur wenig mythologischen Schmuck. Aber seine Verehrung der classischen Alten und sein Eifer für die Erneuerung des Studiums der alten Litteratur war enthusiastisch. Als Apostel seiner Religion hätte er nicht feuriger und inniger alle Welt auffordern können, der Bibel so zu huldigen, wie er seinem Cicero huldigte. So konnte es ihm gelingen, den rohen Provenzalgesang in eine Dichtung zu verwandeln, die an classisch schönen Stellen mit den Werken der Alten wetteifert.

Was eine liberalere Denkart damals in Italien besonders begünstigte, waren zuerst ohne Zweifel die Angelegenheiten der Päbste selbst. Immer in politischem Streit, wo nicht mit Gegenpäbsten, doch mit italienischen Fürsten und Republiken verwickelt, konnte das Oberhaupt der Kirche die schwache Seite seiner Herrschaft vor dem Auge des allgemeinen Menschenverstandes unmöglich länger verbergen. Wer sich als Gibellin gegen den Pabst erklärte, wurde freylich dadurch noch nicht zum Ketzer; aber die päbstliche Unfehlbarkeit mußte

mußte ihm doch in einem ganz andern Lichte erscheinen, als dem frommen Ausländer, der die Sünden der Päbste gar nicht, oder nur dem Namen nach kannte. Die Päbste durften es dafür mit ihren Anhängern in Italien auch so genau nicht nehmen, wenn nur keiner gegen die geistliche Macht des Pabstes theologische Einwendungen machte. Durch die politische Freidenkerei der Parteien, der Gibellinen wie der Guelfen, in ihren Verhältnissen zum päbstlichen Stuhle mußten die Phantasie der italienischen Dichter eine freiere Aussicht gewinnen. Dante hätte seine göttliche Comödie nicht mit der Kühnheit, die wir in ihn bewundern, entworfen und ausgeführt, wenn nicht die Rache, die er an den Guelfen von der Gegenpartei und an dem Pabste nehmen wolte, ihn mitbegeistert hätte.

Der Streit der Guelfen mit den Gibellinen, in den das Interesse der Päbste immer verwickelt war, sicherte ferner dem Dichter, mit dessen Poesie der Pabst unzufrieden zu seyn Ursache haben möchte, eine Freistätte bei der Gegenpartei. Versuche der päbstlichen Gewalt, poetische Freiheiten mit dem Bannstrahle zu bestrafen, würden nur lächerlich ausgefallen seyn.

Der Zustand der christlichen Kirche in Italien um die Zeit der Wiederentstehung der Kunst, war also den Künstlern günstig genug. Aber war dadurch der Verlust ersetzt, den die Kunst durch den Untergang der griechischen Götterwelt erlitten hatte?

Es ist hier nicht der Ort, den ästhetischen Werth der griechischen Götterlehre genauer zu bestimmen. Es bedarf auch kaum noch neuer Untersuchungen über diesen Punkt. Wer nicht ganz unbekannt mit dem Geiste der mythischen Dichtungen ist, der weiß, daß die ganze Religion der Griechen im Grunde

nichts anders als Poesie war. Ebendeßwegen war auch die griechische Poesie nie ohne mythischen Schmuck und ohne ästhetisch religiöse Empfindung. Von dieser Art zu dichten und zu empfinden konnte sich aber ein christlicher Dichter des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts nicht einmal eine historische Vorstellung machen. Nur durch mühsame Abstraction können wir selbst jetzt, wo christliche Orthodoxie nicht eben herrschend unter den Gelehrten ist, uns in die griechische Denkart soweit hineinräsonniren, daß wir ungefähr errathen, was der Grieche bei seiner Poesie fühlte. Dante und Petrarch hatten vielleicht kaum eine poetische Ahndung davon. Der durchaus strenge Charakter einer Religion, wie die christliche ist, läßt sich mit griechischer Religiosität auch nicht in den kleinsten Zügen vereinigen. Zog der Dichter die Phantasieen der alten Welt in die natürliche Sphäre der seinigen hinüber, wie es Dante that, so wurden jene finster wie diese, und hörten in ihrer ganzen ästhetischen Bedeutung auf, zu seyn, was sie waren. Machte aber der christliche Dichter, wie es in der Folge geschah, die Götter der Griechen zu bloßen Puppen einer spielenden Laune, so bewies er eben dadurch den gänzlichen Mangel der Begeisterung, die den Griechen beseelte. Und doch blieb ihm, selbst nach den Forderungen eines gesunden Geschmacks, wenn die griechischen Mythen nicht ganz aus der neueren Kunst verwiesen werden solten, nur der zweite dieser Abwege offen. Der gefährliche Amor, zu dem der Grieche aufrichtig und andächtig, wenn gleich nach seiner Art, betete, wurde in der neueren Poesie ein unschuldiges Hirngespinnst; das kalte Emblem einer Empfindung. Und so wurden alle Götter des Olymps zu poetischen Figuren. Das war denn freylich verzeihlicher, als das

Ver-

Verfahren des Dante, der den Pluto zu einem Satan verzerrte. Aber war es Ersatz für den Verlust der ästhetischen Andacht?

Weit weniger, als die Poesie, hatte die bildende Kunst verloren. Sie konnte, nach wie vor, in griechischen Götterbildern die Vergötterung menschlicher Vollkommenheit und menschlicher Schwachheit ausdrücken. Wenn gleich der Maler und der Bildhauer selbst an diese Idole nicht glaubten, hörten darum doch die Gestalten derselben Götter nicht auf, mit unübertreflicher Wahrheit die Ideen zu versinnlichen, deren Werke sie waren. Zur äusseren Darstellung solcher Ideen konnte auch der neuere Künstler keine bessere Formen wählen. Was lag ihm daran, ob seine Bilder Apoll und Venus, oder anders hiessen? Er wollte Selbstgefühl und Begeisterung in der Gestalt des schönsten Jünglings, Grazie in der Gestalt des schönsten Weibes verewigen. Er sah das Ziel seiner Phantasie nach der antiken Vorstellungsart erreichbar. Was hinderte ihn, im Geiste dieser Vorstellungsart fortzufahren und mit dem Griechen so unbefangen zu wetteifern, als er sich gleichen Sinn für Wahrheit und Schönheit überhaupt zutrauete? Das Bild, das er meisselte oder mahlte, war ja doch nur das sichtbare Wort, durch das er seine Idee in der Sprache der bildenden Kunst ausdrückte.

Aber so gut wurde es den Dichtern nicht, wenn sie in der griechischen Götterwelt einkehren wolten. Die Poesie konnte auch hier ihre nähere Verwandtschaft mit dem Verstande nicht verleugnen. Was halfen dem Dichter die Gestalten der griechischen Götter? Durch Beschreibung derselben es dem bildenden

 Künst-

Künstler gleich zu thun, war an sich schon die eitelste Mühe. Und wenn er auch Alles leistete, was die Kunst der Beschreibung vermag, so konnte er doch die Natur dieser Kunst nicht abändern. Die Beschreibung blieb immer nur ein Mittel, den poetischen Stoff zu verschönern, der als ein Factum im Reiche der Phantasie schon gegenwärtig seyn mußte. Die dichterische Täuschung setzt das Object der Beschreibung schon als wahr oder eingebildet in Gedanken voraus. Eingebildete Objecte behandelt man aber selbst im poetischen Sinne anders, als solche, die man für wahr hält. Wenn Pindar in seinen Oden den Jupiter und Herkules anruft, so ist der Ausdruck natürlich und ernsthaft. Wenn aber ein lyrischer Dichter unter den Neueren eine griechische Gottheit apostrophirt, so wird seine Anrufung ein Scherz, er mag sie noch so pathetisch in ernsthafte Worte einkleiden. Wir trauen dem lyrischen Dichter wohl zu, daß er uns in dem täuschenden Gemälde seiner Empfindungen auch eine Selbsttäuschung mitmahlen kann. Aber daß ihn seine poetische Selbsttäuschung nie verleitet haben wird, an die Götter, die er anruft, im Ernste zu glauben, davon sind wir im Voraus historisch überzeugt. Er beleidigt also, wenn er diese Götter in seinem Gedichte ernsthaft anruft, selbst die poetische Wahrheit. Er zerstört sein eignes Gemälde.

In der erzählenden und dramatischen Poesie konnten die neueren Dichter etwas freieren Gebrauch von den mythologischen Erfindungen der Alten machen; aber doch auch nur in engen Gränzen. Nur wo der Stoff des neueren Gedichts mehr oder weniger mythologisch war, liessen sich die griechischen Götter ohne Affectation einführen. Durch die Wahl eines solchen

chen Stoffs wurde aber der Dichter seinem Zeitalter fremd. Auf die wahre Popularität, eine Darstellungsart, die sich unmittelbar an die allgemeine Denkart anschließt und nicht etwa vorzugsweise dem gemeinen Manne, aber auch nicht vorzugsweise nur dem Gelehrten verständlich ist, mußte er Verzicht thun. Mochte er dann mit noch so viel Geist und Studium die antiken Dichtungen modernisiren; so, wie die griechischen Dichter auf ihre Nation wirkten, konnte er nicht wirken. Die lebendige Wahrheit der griechischen Poesie konnte er nicht erreichen.

Aber ein anderes Feld, von dem die Alten nichts wußten, war den neueren Dichtern durch die christliche Religion selbst und durch den neueren Aberglauben geöffnet.

Während die christliche Denkart sich mit dem üppigen Reichthum der griechischen Phantasie nicht vertrug, und während sie den Sinn für das Schöne überhaupt von allen Seiten beschränkte, läuterte sie das Gefühl des Erhabenen. So reizend auch die Täuschungen des griechischen Götterglaubens sind; ihre Entstehung setzte eine seltsame Verkehrung der natürlichen Religiosität voraus. Der Grieche dachte sich zwar seine Götter nicht, wie der Neger sich seinen Fetisch denkt, als Wesen, die man wie Kobolte fürchten und wie habsüchtige Menschen durch Schmeicheleien und Gaben gewinnen muß. Er fühlte sich wirklich gegen sie von Ehrfurcht durchdrungen. Er sah in ihnen die Wohlthäter des menschlichen Geschlechts, vorzüglich seiner Nation. Er glaubte, daß sie über Recht und Gerechtigkeit auf Erden wachten, ob sie gleich sich selbst aus einer zügellosen Befriedigung der niedrigsten Leidenschaften kein Gewissen mach-

ten

ten und den armen Sterblichen zuweilen unbarmherzig mitspielten. Diese Mischung von streitenden Vorstellungen, die sich in der griechischen Andacht vereinigten, trug vielleicht nicht wenig zur ästhetischen Belebung der Phantasie unter den Griechen bei; denn nur eine Alles verschönernde Phantasie konnte eine solche Andacht in unverwahrloseten Gemüthern retten. Aber was dem Erhabenen der griechischen Religion an moralischer Reinheit fehlte, konnte der ästhetische Schwung der Phantasie nicht ersetzen. Die nothwendige Beziehung aller erhabenen Ideen auf moralische Energie wurde in der griechischen Denkart durch eine in diesem Sinne unnatürliche Begeisterung verdunkelt. Einer solchen Selbstverleugnung war der christliche Dichter durch seine wahrhaft erhabne Religion überhoben. Eine den griechischen Künstlern unbekannte Begeisterung für moralische Ideen konnte sich nun in Gedichten, wie in frommen Gemälden, zeigen. Hölle und Himmel waren zum beliebigen Eintritt wunderbar eröffnet. Contrastirende Charaktere von Engeln und Teufeln, Geschöpfen, deren idealischer Wirkungskreis ausserhalb aller griechischen Fassung lag, gaben den christlichen Dichtern ganz neuen Stoff zu Dichtungen in hohem Styl, die überdem noch, bei aller Eccentricität, den Vortheil der Popularität für sich hatten. Die Dogmatik, die über die Zahl und Rangordnung der guten und bösen Geister nur wenig Auskunft gab, ließ der christlichen Phantasie in dieser Richtung um so freieren Spielraum. Die Ideen der Welt, Schöpfung und des jüngsten Gerichts liessen der kühnsten Phantasie, die nach den Extremen ausschweift, nichts zu wünschen übrig. Selbst die Geheimnisse des Christenthums verloren durch ihre Unbegreiflichkeit den Charakter des wahrhaft Erhabenen nicht. Verliert sich doch

doch unser ganzes Nachdenken über den Ursprung der rein moralischen Ideen in Unbegreiflichkeit und Geheimniß!

Der poetische Reichthum des Himmels und der Hölle ist indessen nicht so überschwenglich, daß ihn die Phantasie, wenn sie das Widernatürliche, das Einförmige, und das durchaus Unästhetische vermeiden will, nicht bald erschöpfen solte. Was als religiöses Geheimniß unbegreiflich ist, ist auch unbeschreiblich. Nur durch eine transscendentale Spannung der Einbildungskraft, die das Uebersinnliche in die Schranken der Sinnlichkeit herabziehen will, wird der Geist in diesen eccentrischen Dichtungen beschäftigt. An wahre Anschaulichkeit, die Seele der vollendeten Dichtung, ist da nicht zu denken. Und so erscheinen auch der dichterische Himmel und die dichterische Hölle, mit dem Ausdruck eines Griechen, wie Träume von einem Schatten. Statt bestimmter Bilder, die in dieser Höhe unmöglich sind, bleibt der Phantasie nichts übrig als ein dunkles Gewebe von Vorstellungen, die eine in die andre verschwinden. Wenn der Weltschöpfer in einem Gedichte redet, verbietet er selbst, ihn zu hören, wie er verbietet, ihn unter irgend eine Gestalt zu denken. Die Rede seines Mundes ist nur ein Gedanke, so wie der Arm, den er durch die Unendlichkeit ausstreckt, nur eine poetische Redensart ist. Das Uebernatürliche grenzt hier zu nahe an das Widernatürliche, als daß die Poesie an der Grenze nicht straucheln solte. Widernatürlich mußte auch, auf der andern Seite, jede Zeichnung des Oberhaupts der Hölle ausfallen, wenn man dieses Oberhaupt nur als grundböse darstellen wolte. Die Idee einer solchen Bosheit kann eben so wenig wie die Idee der entgegengesetzten Heiligkeit

des

des Willens in klarer Darstellung versinnlicht werden. In beiden Extremen wird nicht die menschliche Natur auf der letzten Höhe des Möglichen gezeigt; es wird eine durchaus andre, eine metaphysische Natur erdichtet, deren sich der Geist nur in der Abstraction bemächtigen kann. Ueberdem behielt die Idee einer solchen Bosheit, wie sie dem Satan dogmatisch zugetheilt werden mußte, etwas Zurückstoßendes für die Phantasie. Das Schrecklich-Erhabene mußte wenigstens durch einen täuschenden Schimmer der Majestät gemildert werden. Nur als eine höllische Majestät konnte sich der Satan in der poetischen Welt behaupten. Die Zweifel, die der Verstand gegen eine Vorstellung dieser Art erregen konnte, wurden zum Glück durch die Phantasie selbst niedergeschlagen, deren Triumph in allen diesen Vorstellungen eben darin bestand, daß sie mit dem Unmöglichen spielte. So konnten die Ideen von Himmel und Hölle den christlichen Dichter ohne Zweifel zu sehr erhabenen Bildern und Erfindungen begeistern; aber nur auf Kosten der Klarheit konnte diese Erhabenheit erreicht werden; und wenn sie erreicht war, mußten doch der menschlichen Phantasie in den Regionen des Uebersinnlichen die Flügel bald sinken.

Belohnender für den christlichen Künstler waren die Scenen des Christenthums auf Erden. Der bildenden Kunst blieben, wenn sie sich nicht weit über ihre Grenzen verirren wolte, wie sie es denn freylich oft genug gethan hat, kein andern Stoff zur christlichen Darstellung übrig; denn die Gottheit war ohne Gestalt; und das Bild des Satans wurde zur Caricatur, man mochte es verschönern wie man wolte. Aber das Dogma der Vereinigung der Gottheit mit der

der Menschheit in der Person des Welterlösers durch die Perioden der Kindheit, der Jugend, und des männlichen Alters war für Maler und Bildhauer eine begeisternde Idee. Dieselbe Idee konnte mehr oder weniger in die Darstellungen der Engel gelegt werden. Auch die Reinheit der Seele im Gesichte der Gottesmutter, und in den Gesichtern der Heiligen und der Sünder die Gradationen der Entfernung des Menschen vom Himmel gaben besonders den Malern Gelegenheit, in den edelsten Erfindungen und Compositionen ihre ganze Kunst zu zeigen. Auch den Dichtern war diese neue Quelle des moralisch Erhabenen und Schönen nicht unzugänglich. Aber auf gleichen Gewinn, wie die Maler, durften sie nicht rechnen. Durch ihre Kunst zu einer psychologischen Zergliederung der Empfindungen genöthigt, versuchten sie so vergebens, wie die Theologen, die Vereinigung der göttlichen Natur mit der menschlichen in der Person des Gottmenschen verständlich zu idealisiren. Entweder zeichneten sie in dieser Person nichts anders als einen göttlich-gesinnten Menschen, oder sie fielen zurück in den Mysticismus, in welchen sich die Poesie von Himmel und Hölle verliert. Die Begebenheiten aus den irrdischen Leben des Gottmenschen durch poetischen Schmuck zu verschönern, war eine ängstliche Aufgabe. Auf alle Fälle durfte die Geschichte selbst, sofern sie ein höheres Interesse, als das poetische hat, nicht gemeistert werden. Auch die Geschichte der Apostel und der Heiligen, und Alles, was die Legende erzählt, bot den Dichter nichts weiter als ziemlich gleichförmige und wenig poetische Notizen.

Schwerlich würden die christlichen Dichter in der epischen Poesie etwas den antiken Dichtungen dieser

Art

Art Aehnliches zu Stande gebracht haben, wenn nicht der neue Aberglaube, der mit den Kreuzfahrern aus dem Morgenlande gekommen war, ergiebiger an poetischer Ausbeute gewesen wäre, als alle christlichen Legenden. Eine orientalische Geisterwelt, die der Grieche nicht brauchte, die Welt der Feen, Sylphen, Gnomen, und wie diese luftigen Wesen weiter heissen, mußte der Phantasie der christlichen Dichter zu Hülfe kommen, als sie sich im Felde des Wunderbaren mit mehrerem Glücke versuchen wolte, als Dante mit aller Fülle seines Genies in der Hölle, im Fegefeuer und im Himmel gehabt hatte. Im Morgenlande hatte man die Geistermährchen, die mit dem mahomedanischen Glauben ursprünglich gar nichts gemein hatten, mit diesem Glauben ohne alles Aergerniß zu vereinigen gewußt. Warum hätte es den christlichen Fabulirern [a]), die auf den Ritterschlössern die galanten Herren und Frauen mit ähnlichen Wundergeschichten unterhielten, nicht gelingen sollen, ihre Mährchen, dem Christenthum unbeschadet, mit eben so vielem Scheine der Glaubwürdigkeit auszuschmücken, als es dem fabulirenden Muselmann vor seinem muselmännischen Publicum gelungen war? Und wenn man gleichwohl Bedenken tragen mußte, es mit diesen Mährchen in der Christenheit zu ernstlich zu nehmen, so lag doch der wirklichen Welt, in der man damals lebte, die Feenwelt viel näher, als die griechische Götterwelt. Die Geister, die zu ihr gehörten, waren keine Götter. Sie

a) *Fabliers* oder *Fableors* hiessen im Französischen diese Mährchenerzähler, die Erfinder der Ritterromane. Daß es Franzosen waren, die auf diese Art den italienischen Dichtern vorarbeiteten, läßt sich nicht bezweifeln. Man vergleiche Eichhorn's Gesch. der Cultur u. Litteratur. I. Band. S. 153. ꝛc. nebst den Beilagen.

Sie schwebten als Mittelwesen zwischen dem Himmel und der Erde umher. Sie konnten ohne Widerspruch neben der ganz andern Art von guten und bösen Geistern bestehen, die man als Engel oder Teufel dogmatisch in sein Glaubensbekenntniß aufnahm. Man durfte nur an diese nicht denken, und jene behaupteten das Feld allein. Man konnte aber auch Feen, Engel und Teufel zur Noth in poetische Harmonie bringen, wie es Tasso in seinem Jerusalem sehr glücklich versuchte. Diese Conformität der Feenmährchen und der herrschenden Denkart wurde vollkommen durch den Wirkungskreis, den man den Feen und Gnomen anwies. Nicht Heroen aus der griechischen Fabelzeit, von der man nichts mehr mußte; Ritter und Helden, wie man sie gegenwärtig kannte, nur ebenfalls ein Paar Jahrhunderte zurück und auf ein wundervolleres Theater versetzt und nach Zeit und Umstände idealisirt, waren die Sterblichen, deren Wohl und Wehe die Feen und Gnomen besorgen halfen. An die Stelle der mythischen Giganten traten Riesen, deren Existenz man auch noch damals für möglich hielt. Mit diesen Riesen mußten sich die Ritter schlagen, wenn der Kampf einem Wunder gleichen solte. Was für den griechischen Herkules die lernäische Schlange, für den Bellerophon die Chimäre gewesen war, das wurden nun für weltberühmte Ritter geflügelte Drachen und ähnliche Ungeheuer von moderner Erfindung. Wie sonst Göttinnen sich in sterbliche Männer verliebten, so ging es jetzt den Feen mit den neueren Menschensöhnen nicht besser. Und wenn die Gnomen in ihren Ansprüchen an die Schönheit der irrdischen Frauen nicht ganz so ausschweifend waren, wie vor ihnen Jupiter und seine männliche Sippschaft, so war der Zustand der Frauen um so rührender, wenn ein lüsterner Riese

oder gar ein Zwerg sie in sein Castell einsperrte. Und gewöhnlich waren diese Unholde noch dazu Zauberer, die einen unmittelbaren Verkehr mit den geistigen Mächten trieben. Von solchen Zauberern wußte das griechische Alterthum gar nichts.

So wurzelten morgenländische Träume auf dem europäischen Boden und versprachen den Dichtern eine reiche Ernte. Fiel diese Ernte nicht immer nach Wunsch aus, so lag die Schuld einzig an den Dichtern selbst. Das warme und frische Colorit, das Ariosts und Tasse's Heldengedichte noch jezt haben, verdanken sie ohne Zweifel unter andern auch ihrer glücklichen Maschinerie. Wie viel frostiger und matter wäre die ganze Dichtung ausgefallen, wenn diese Dichter den Stoff aus der griechischen Fabelwelt genommen hätten! Dann wäre vielleicht aus dem wüthenden Roland eine kümmerliche Nachbildung von Ovids Metamorphosen, und aus dem befreiten Jerusalem eine langweilige Thebaide geworden. Oder wären Ariost und Tasso gar in Dante's Fußtapfen getreten, so hätte Italien wahrscheinlich noch weniger jemals eine classische Epopöe erhalten.

II. Sichtbarer noch, als die allgemeine Umänderung der religiösen Denkart, ist in der neueren Poesie, wenn wir sie mit der Poesie der Alten vergleichen, der durchaus neue Charakter des geselligen Lebens.

Nicht die Verschiedenheit der Staatsverfassungen, so wie sie nach den Grundsäzen des Naturrechts und der Politik geschieden werden, konnte eine bedeutende Veränderung in der Ansicht der Verhältnisse bewirken, die ästhetisch interessiren. Die eigentlich politischen Verhältnisse gingen von jeher die Kunst sehr wenig an. Nur auf die Geschichte der prosaischen Beredsam-

redsamkeit haben sie einen bedeutendern Einfluß. Vielleicht begünstigte auch zuweilen der Republicanismus das Genie, so wie in einigen Monarchien mehr die Feinheit des Geschmacks cultivirt wurde. Gewiß aber haben die Berechnungen der politischen Kräfte, auf deren Vertheilung der Unterschied der Staatsverfassungen beruht, ursprünglich nicht den mindesten ästhetischen Reiz. Selbst in der republicanischen Freiheitspoesie hat sich deßwegen, so sehr sie auch zum Patriotismus begeistern kann, noch nie sonderlich viel poetische Begeisterung gezeigt. Freiheitslieder haben in ihrer Art gewirkt wie Kirchenlieder. Wie diese die Andacht, so weckten jene den Patriotismus, ohne Aufwand der Phantasie, durch prosaisch kräftige und metrisch eingekleidete Worte. Selbst die Trennungen der Stände machen keine merklichen Unterschiede in der Poesie monarchisch, aristokratisch, oder demokratisch regierten Nationen, die übrigens ungefähr auf derselben Stufe der Cultur stehen. Zur höheren Bildung des Geistes gehörte immer, wo nicht von Anfang an die Erziehung und der Rang, doch wenigstens ein Hinaufarbeiten zu der Sitte und Lebensart der höheren Stände.

Aber was in einem Staate Sitte und Lebensart der höheren Stände war, darauf kommt desto mehr bei der Geschichte der Poesie jedes Zeitalters an. Dadurch wird die bürgerliche Verfassung, deren Werk großen Theils die Denkart wie die Verschiedenheit der Stände ist, die Quelle einer Menge charakteristischer Züge in den Werken der Dichter. Durch das Ritterwesen bekam auch die Poesie in Europa einen ganz andren Charakter.

Wenig Neues hatte die heroische Seite des Rittergeistes. Muth und Tapferkeit gehört zum allgemei-

nen Heldencharakter. An dem Hange zu Abenteuern fehlte es auch den griechischen Heroen nicht. Der Argonautenzug und noch mehr die Expedition gegen Troja waren ja wohl Abenteuer in der ganzen Bedeutung des Worts. Auch lösete dort eine Dame den Knoten, wie ihn hier eine Dame geschürzt hatte. Medea und Helena könnten füglich auch in einem Rittergedicht figuriren. Aber das Licht, in welchem dem ächten Ritter seine Dame erschien, war von dem Schatten, den die Nationalsitte der Griechen auf alle Weiber warf, so durchaus, wie Licht vom Schatten im eigentlichen Verstande, verschieden; und diese Verschiedenheit ist nichts Geringeres als die Seele der neueren Poesie.

Mehrere Schriftsteller haben die Vergötterung des Weibes, diesen Hauptzug im Charakter der romantischen und ritterlichen Liebe, aus dem Morgenlande herleiten wollen, als ob alle Schwärmerei von dort her seyn müßte. Man beruft sich auf bekannte Nachrichten, die uns die Reisebeschreiber von den Liebesabenteuern der Araber geben. Man läßt nun die romantische Liebe mit den Arabern nach Spanien aus Afrika kommen, in Spanien zuerst einheimisch werden, und von dort aus über Frankreich sich in ganz Europa verbreiten. Eine solche Reise hat nun wohl die romantische Liebe nicht gemacht. Sie konnte sie nicht machen, weil die Denkart, aus der sie erwuchs, den Arabern so fremd ist, wie allen Orientalern. Allen Schwärmereien des verliebten Arabers, so abenteuerlich und rittermäßig sie auch sonst seyn mögen, fehlte von jeher das Princip, ohne welches die echt ritterliche Liebe sich in keiner menschlichen Seele entwickeln konnte. Die schwärmerische Verschönerung der Geliebten in der Phantasie des Liebenden; das

bren=

brennende Verlangen nach ihrem Besitz; Klagen der Sehnsucht; Freuden der Erinnerung; diese und andre Züge hat die arabische Poesie im Grunde mit der Poesie der ganzen Welt gemein, wenn gleich durch die Localfarben ihre poetischen Gemälde dieser Art einen nationalen Anstrich erhielten. Aber von der Vergötterung des Weibes, die auf misverstandner Achtung beruht; von der fast religiösen Ehrerbietung, mit der ein europäischer Ritter sich seiner Dame nahte und an seine Dame dachte; von der wirklichen Verschmelzung der Liebe mit der Religion im Herzen des Ritters, der Gottes und der Damen Sache zugleich zu verfechten selbst am Altare schwur; von solchen Empfindungen und Träumen ist in der arabischen Poesie schwerlich je die Rede gewesen. Auch ehe Mahomeds Gesetz das Weib überhaupt zu einem bloßen Werkzeuge der Wollust des Mannes herabwürdigte, lag Zurücksetzung des weiblichen Geschlechts in der morgenländischen Sitte, wie sie in der Sitte der Wilden liegt. Das Höchste, was der Araber dem Weibe einräumte, war eine prekäre Freiheit; und diese gestattete er ihr vermuthlich nur aus Noth, wo die Lebensart eine strenge Einsperrung nicht zuließ. Die nomadische Lebensart verschaft, den Weibern der Beduinen in den arabischen Wüsten noch jetzt die im Orient seltenen Vorrechte, die sie schon zur Zeit der Patriarchen hatten. Aber einem Weibe mit platonischer Selbstverleugnung zu huldigen und sein ganzes Glück von ihr in keuscher Ehrfurcht zum Leben zu tragen, ist wohl nie einem Manne der Wüste in den Sinn gekommen [b]).

In

b) Nach der Natur dieser Einleitung ist hier nicht der Ort, die Wahrheit jeder historischen Behauptung mit beson-

In den kalten Wäldern des alten Deutschlands, nicht in den arabischen Wüsten, wo der brennende Himmel jeden Wunsch zur Begierde macht, müssen wir den den Keim der räthselhaften Idee von keuscher Frauenliebe suchen. Lange vor der Einführung des Christenthums wurdt das weibliche Geschlecht unter den Deutschen in hohen Ehren gehalten. Während alle übrigen Wilden die Weiber als eine geringere Menschenart ansahen, oder sie doch wenigstens ganz im Geiste dieser Vorstellung behandelten, trauete der wilde Deutsche dem andern Geschlechte eine ganz besondre Heiligkeit zu. Was auch immer die erste Veranlassung zu dieser Nationaldenkart der alten Deutschen gewesen seyn mag; ob besondre Verdienste einiger deutschen Frauen, deren Namen die Geschichte nicht kennt; oder ob eine besondre Nationalvortreflichkeit des weiblichen Geschlechts in Deutschland überhaupt, wie einige Gelehrte meinen; oder ob ein zufälliger Aberglaube das natürliche Verhältniß der Geschlechter zu einander in Deutschland anders, als in der übrigen Welt, bestimmte; das Factum der uralten Verehrung der Weiber unter den Deutschen ist so gewiß, wie irgend eine historische Wahrheit [e]).

Es

besondern Citaten zu belegen. Aber man sehe nur nach in allen Beschreibungen des Morgenlandes, besonders denen von D'Arvieux, Pococke, Niebuhr und Volney. Man lese ohne Vourtheil des vortrefflichen *Jones* Commentarii poëseos Asiaticae und seine Ausgabe der Moallakat. Wie man dann die ritterliche Verehrung der Damen aus dem Orient herleiten kann, ist schwer zu fassen.

e) Wer auch das Buch des Tacitus über Deutschland mehr für eine romanhafte Einkleidung politischer Wahrheiten, als für ein historisches Werk hält, wird denn doch in sei-

Es ist ganz umsonst, Spuren einer ähnlichen Denkart in der Geschichte der Griechen und Römer aufzusuchen. Gewiß wurden auch unter diesen Nationen die Weiber nicht mit sultanischer Geringschätzung behandelt. Die Hausmütter wurden in ihren Familienzirkeln geehrt. Mädchen wurden als heilige Jungfrauen dem Dienste keuscher Göttinnen gewidmet. Auch bei öffentlichen Feierlichkeiten erschienen die Matronen. Aber von einer besondern Huldigung, die der Mann dem Weibe als besondre Männerpflicht schuldig wäre; von einer schwärmerischen Vorstellung von der angebornen Vortrefflichkeit des weiblichen Geschlechts überhaupt findet sich auch nicht der kleinste Zug in den Sitten

seiner durchaus unerweislichen Hypothese nicht so weit gehen, auch die Grundzüge des Gemäldes, das Tacitus entwirft, für einen bloßen Einfall zu halten. Ein solcher Einfall wäre damals, als Tacitus lebte, gar zu unglücklich gewesen; denn damals standen seit hundert Jahren römische Legionen am Rhein; und wer Lust hatte, konnte hinreisen, um jeden Schriftsteller Lügen zu strafen, der völlig grundlose Mährchen von den Deutschen erzählte. Ueberdem beruft sich Tacitus, als er von der hohen Achtung spricht, in der das weibliche Geschlecht bei den Deutschen stand, auf bekannte Begebenheiten. Inesse etiam *sanctum* aliquid et *providum* (mulieribus) putant (Germani). — Vidimus sub divo Vespasiano Veledam diu apud plerosque *numinis loco* habitam. Sed et olim Auriniam et complures alias venerati sunt; *non adulatione, nec tanquam facerent Deas. Tacit. German.* c. 8. — Wenn diese Stelle für kein historisches Zeugniß gelten soll, welche wird dann dafür gelten können? Hier ist von keiner Pythia die Rede, die unter der Autorität der Priester Orakel ausspricht, die sie selbst nicht erfunden hat. Die Velleden und Aurinien wurden als ausgezeichnete Repräsentantinnen der wundersamen Anlagen ihres ganzen Geschlechts verehrt.

ten der Griechen und Römer; und ohne diese schwärmerische Vorstellung von der Vortrefflichkeit des weiblichen Geschlechts überhaupt, konnte der Rittergeist, wenn gleich lange nachher, nicht Geist des Zeitalters werden.

Deutsche waren es, die den Theil des römischen Reichs eroberten, wo in der Folge der Rittergeist einheimisch wurde. Ihre uralte Nationaldenkart, die sich, so weit ihre Eroberungen reichten, in allen von ihnen gestifteten Staatsverfassungen abdrückte, übertrugen sie auch unvermeidlich in die natürlichen Verhältnisse, in die sie unter einem andern Himmelsstrich traten. Je weniger sie über diese Verhältnisse räsonnirten, desto unmerklicher bildete sich nach der Empfindungsart der neuen Herrscher die Sitte der alten Einwohner der ehemals römischen Provinzen um. Nicht wenig trug dazu die allgemeine Religionsveränderung bei. Die christliche Religion war damals in den ehmals römischen Provinzen als Volksreligion fast noch eben so neu, als unter den Schwärmen der getauften Barbaren. Durch diese Religion floß die Denkart der alten Insassen und der fremden Ankömmlinge in den neugestifteten Reichen zusammen. Und eben diese Religion begünstigte, wo nicht die germanische Verehrung, doch die bürgerliche Emancipation der Weiber in ganz Europa. Von dieser Emancipation bis zur Erscheinung des Rittergeistes vergingen Jahrhunderte. Aber ohne diesen Gang des Schicksals der Weiber in Europa konnte keine Ritterpoesie entstehen und die neuere Poesie überhaupt nicht ihren am meisten unterscheidenden Charakter gewinnen.

Erst um die Zeit der Kreuzzüge zeigte sich die Blüte aus dem bis dahin im Dunkeln entwickelten Keime.

Keime. Aber auch erst damals, als das Chaos der neueuropäischen Dinge zu einer Art von fester Welt gediehen war, suchten die neuerwachten Geisteskräfte einen Stoff, der ihrer natürlichen Bestrebung am nächsten lag. Phantasie und Witz fanden diesen Stoff in der dem Historiker bis dahin unbemerkt gebliebenen und nun auf einmal überall bemerklichen Umbildung des menschlichen Herzens. Erster Inhalt der neuen Poesie wurde die neue Art, zu lieben. Unter dem schönen Namen der Erfinder [d]) traten Liebesdichter auf, die im Grunde sehr wenig erfanden. Die Entstehung der neueren Liebespoesie in der Provence und den angränzenden Gegenden ist ein neuer Beweis, daß die ritterliche Galanterie nicht arabisch-spanischen Ursprungs ist. Sie hatte in Spanien durch die Bekanntschaft und die Kämpfe der Christen mit den maurischen Arabern nur einen phantastischeren Schwung genommen. Die Vermischung der Liebesphantasien mit Abenteuern und Wundern, so wie sie durch die französischen Ritterromane in Umlauf kam, ist ohne Zweifel nicht rein europäisch. Aber was die arabischen Mährchenerfinder zu den europäischen Ritterromanen hergaben, waren nur die Wunder und der Erzählungston. Die ritterliche Art, zu lieben, die wesent-

d) Troubadours; trobadores; trovatori; von trovare, dem Stammworte. Die griechische Vorwelt nannte ihre Dichter eben so ποιηταὶ von ποιεῖν, Producenten oder Erfinder im vorzüglichen Sinne. Und gewiß dachten die Provenzalen nicht an die alten Griechen. Nicht ohne Vergnügen kann man solche kleinen Uebereinstimmungen in den ersten Versuchen bemerken, durch welche die Menschen, wenn sie in ihrer Herzenseinfalt die wundersame Thätigkeit des Geistes benennen wolten, auf ähnliche Wörter geriethen.

den des Weibes natürlich entwickeln. Hätte die Sitte des alten Roms den Weibern zur Zeit der unverdorbenen Republik die Freiheit im geselligen Leben eingeräumt, die der Deutsche von jeher als etwas ansah, das ihnen von selbst gebührte, so würden nicht in dem verdorbenen Rom unter der Regierung der Imperatoren die Damen so tief in den verächtlichsten Libertinismus versunken seyn, wie sie nach dem Zeugniß der Geschichtschreiber und Dichter ihrer Zeit sanken, als sie sich eigenmächtig die Freiheit nahmen, die ihnen von der alten Sitte versagt war. Auch die Gerechtigkeit fordert zu Gunsten der Weiber den Vorrang im geselligen Leben als ein Aequivalent für die Ausschliessung von der bürgerlichen Autorität. Und je mehr, mit einem Worte, der Mann die moralische Würde unsrer Gattung auch in dem andern Geschlechte respectirt, selbst je mehr er als Mann seinen wahren Vortheil versteht, desto mehr wird er ganz von selbst eine Empfindungsart annehmen, die, wenn gleich großen Theils nur eine schöne Täuschung, doch das einzige Mittel ist, den Streit zwischen der Freiheit und der Ehre des Weibes zum Besten beider Parteien beizulegen. Mochte also immerhin die sogenannte Galanterie in der Gestalt, wie sie der Ritter in den Fehdezeiten zur Dienstpflicht erhob, nur eine phantastische Caricatur der ursprünglich edlen Sitte seyn. Der Vorwurf der Unnatürlichkeit, den die alten Griechen nach ihrer Sitte den Neueren, wegen unsrer prosaischen und poetischen Vergötterung der Weiber machen könnten, würde auf die Griechen selbst zurückfallen, so lange wir mit Aristoteles behaupten dürfen, daß als Muster des Natürlichen nur das Vortreflichste in der Natur angesehen werden muß.

Nichts

Nichts als eine in der alten Welt unerhörte Liebe sangen im südlichen Frankreich, in Spanien und in Italien die Troubadours, mit deren Liedern die Geschichte der neueren Poesie anfängt. Dante, der Vater der italienischen Redekunst, wurde durch die Liebe zuerst zu Sonnetten und Canzonen, dann zu einer Epopöe begeistert, in der er seine geliebte Beatrice unter den Heiligen im Paradiese glänzen lassen konnte. Petrarchs Poesie und Petrarchs Vergötterung seiner Laura ist Eins und Dasselbe. Welch ein Contrast zwischen diesen Gedichten und denen von Homer und Pindar, Virgil und Horaz! Die Erfinder der Ritterepopöe, Bojardo, Pulci, und der alle übrigen verdunkelnde Ariost, gaben der romantischen Liebe in ihren Gedichten durch Nachahmung des Fabel- und Wunderwesens der Ritterromane einen solchen Schwung in's Ungeheure, daß sie unvermeidlich von dieser Höhe auf der andern Seite in das lächerliche herabfiel, wo schon Berni nach dem Bojardo, nur ohne sonderliches Glück, mit desto mehr ausgezeichnetem Glücke aber Ariost selbst sie ergriff, um den feyerlich-komischen Styl zu erfinden, der ebenfalls in der Geschichte der alten Poesie ohne Beispiel ist. Kaum war dieser Styl das Lieblingsspiel der Italiener geworden, so nahm sich der ernsthaftere Tasso auch der ernsthaften Behandlung der Liebe wieder an. Seit dieser Zeit gab nun bald im Scherz, bald im Ernste, so wie sich die neue Cultur über Europa verbreitete, in der Poesie aller Nationen die Liebe vor allen andern Empfindungen den Ton an. Als man wieder dramatische Vorstellungen versuchte, machte auch das Trauerspiel kein Glück, bis man der Liebe eine Hauptrolle gab. Das letzte Erzeugniß dieses allgemeinen Bedürfnisses der ästhetischen Darstellung einer schwärmerisch-gesitteten

Liebe

Liebe war der neuere Roman, eine Erfindung, die mit den ersten Ritterromanen nur den Namen gemein hat. Auch in den mehr oder weniger idealisirten Gemälden des wirklichen Lebens, deren ästhetische Natur noch mancher Prüfung bedarf, muß die Liebe, sei es im Scherz, oder, wie gewöhnlicher, im enthusiastischen und moralischen Ernste, das ganze Interesse auf eine Art leiten, die dem griechischen Geschmacke abenteuerlich vorgekommen seyn würde. So behauptet sich die Totalrevolution des Geschmacks, die durch die Ritterpoesie bewirkt worden ist, noch in unsern Tagen, nach aller Erneuerung des Studiums der Antike, so wie sie sich vermuthlich immer behaupten wird. So wenig unsre Nachkommen zur Anbetung der olympischen Götter umkehren werden, eben so wenig wird sich der herrschende Geschmack jemals wieder von der veredelten Darstellung der Liebe losreissen, wenn nicht in eine allgemeine Verwilderung unsre beinahe sich sich selbst aufreibende Cultur verschwinden wird.

Mit dieser veredelten Darstellung der Liebe ist auch den neueren Dichtern, besonders in Frankreich, England und Deutschland, ein neues Licht aufgegangen. Die Verbindung der Poesie mit der feineren Menschenkenntniß konnte nicht eher gelingen; das menschliche Herz in seinen anziehendsten Verirrungen konnte nicht eher das große Thema der Dichter werden, bis die Poesie den moralischen Schein der Empfindung, die schon an sich eine Art von Poesie des menschlichen Herzens ist, zum Wiederschein der übrigen Empfindungen machen durfte. Alle Leidenschaften, im engeren Sinne des Worts, ausser der Liebe, sind ein spröder Stoff für die verschönernde Phantasie. Sie müssen poetisch umgeschmolzen werden, um nicht durch ihre zurückstoßende Natur das ästhetische Interesse

teresse zu stören. Nur die Liebe kommt den Dichter auf dem ebneren Wege entgegen. Ihre Träume braucht er nur fest zu halten und mit Geist auszubilden; und die Natur wird als Dichterin aus seinen Busen reden. Soll sie sich aber nicht bald ausreden, so muß sich der Geist mit den zärteren Regungen und den feineren Bildern der anziehenden Leidenschaft und überhaupt mit den Vorstellungen, beschäftigen, die bald aus der Collision, bald aus der Harmonie des sinnlichen und moralischen Interesse entstehen. Auf diese Analyse des Herzens läßt sich die Poesie der Alten nur wenig ein. Auch bei der Entstehung der neueren Poesie war noch an keine besondre Menschenkenntniß zu denken. Der Verstand der Troubadours und ihrer Nachahmer, der deutschen Minnesingar, war dazu noch nicht gereift. Ihre Lieder verlieren sich deßwegen in ein bald ermüdendes Einerlei. Selbst Petrarchs classische Verschönerung des Provenzalgesanges ist noch so arm an psychologischer Mannigfaltigkeit, daß er das Feld rein abgeerntet hatte, als seine Nachahmer, die Cinquecentisten, der Nachlese kein Ende machen wolten. Auch in der Folge machten die Italiener so wenig, wie die Spanier, merkliche Fortschritte auf diesem Wege, der doch auch ihnen offen stand. Der Streit der Liebe mit der Vernunft, der in den lyrischen Gedichten Boscan's, des Petrarchs der Spanier, das Lieblingsthema ist, fällt gewöhnlich in's Pedantisch-phantastische. Aber in England und Frankreich wurde der neue Stoff desto glücklicher benutzt. Shakespear, einzig in seiner Art schon durch das Talent, ohne alles philosophische Studium, nur von seinem hellen Auge und seinem tieffühlenden Herzen, geleitet, jede Leidenschaft in ihre Elemente zu zerlegen, ließ als Menschenkenner auch die Liebe mit ihrer fein-

sten

schied, war eben dieser poetische Einklang der Religion und der Liebe.

III. Das dritte unter den charakteristischen Merkmalen der neueren Poesie ist eine mehr oder weniger auffallende Tinctur von wahrer oder falscher Gelehrsamkeit.

Kunst und Wissenschaft haben überall, wo man sich auf beide recht verstand, die Veredelung des Menschen gemeinschaftlich besorgt und sich immer auf einander bezogen. Wenn aber die Kunst in die Fußtapfen der Wissenschaft trat und mit einem Apparat von gelehrten Kenntnissen glänzen wolte, so betrog sie sich selbst um das Verdienst, das sie allein sich erwerben konnte. Die meisten Dichter der alten und neueren Zeit gehörten zu den Gelehrten ihrer Nation. Aber so wenig die Gelehrsamkeit einen Dichter machen kann, so unvermeidlich mußte der Dichter seine Bestimmung verfehlen, wenn er seine Gelehrsamkeit poetisch zu etwas anderm benutzte, als, im Bewußtseyn einer höheren Geistesfreiheit mit dem Reichthum andrer Schriftsteller wie mit dem seinigen zu schalten, und dadurch das ästhetische Interesse seiner Darstellung zu erhöhen. Verwechselte er dieses Interesse mit dem wissenschaftlichen; sah er Kenntnisse für ästhetische Ideen, Unterricht für die besondre Art von Bildung des Geistes an, durch die sich der Künstler einen ernsthaften Einfluß auf die Welt erwirbt; so verwirrte er seine und seines Publicums Vorstellungen und arbeitete gegen die Gesetze der Natur und des menschlichen Geistes.

Glücklicherweise waren die ersten Dichter, mit denen die Geschichte der neueren Poesie anfängt, nichts weni-

weniger als Gelehrte. Die Troubadours folgten, wie die griechischen Rhapsoden, dem Bedürfnisse einer Nationalpoesie. Der Ideenkreis ihrer ungelehrten Zeitgenossen war der ihrige; und in einem so engen Kreise ließ sich freylich nicht viel so Neues entdecken, als auf den weiten Feldern der griechischen Mythen. Dafür aber waren die Troubadours durch ihre Unwissenheit vor den Lockungen einer Gelehrsamkeit gesichert, die sich in den Klöstern versteckte und auch da schlimmer als Unwissenheit war. Sobald das Genie eine größere Sphäre suchte, als es in dem ewigen Einerlei der provenzalischen Herzensergiessungen finden konnte, stieß es mit der Gelehrsamkeit seiner Zeit hart zusammen. Wie ganz anders in Griechenland, als sich dort zum ersten Male eine classische Poesie bildete! Dort gab es noch keine Gelehrsamkeit, als Homer sang. Auch gab es keine schulgerechte Kritik. Die Kunst blieb in Griechenland der Natur anvertraut, bis sie die äusserste Höhe erreicht hatte, zu der sie sich erheben konnte. Nur als Gefühl wirkte der ungebundene und doch richtige Geschmack. Der Kritik blieb, als sie hinten nach kam, nichts übrig, als, historisch in die Fußtapfen dieses Geschmacks zu treten, der ihrer Leitung nicht bedurfte. Der subtile Aristoteles begnügte sich als Aesthetiker, seine Kunstregeln von Mustern zu abstrahiren. Aber die neuere Poesie entwickelte sich mühsam unter dem Drucke der älteren Wissenschaft. Sie trägt selbst in den meisten ihrer besseren Werke bis diesen Tag das Merkzeichen der Gelehrsamkeit und duftet, sei es auch noch so wenig, nach der Lampe.

Mit dem Untergange der griechischen und römischen Cultur war die Menschheit nichts weniger als zu ihrer ersten Einfalt zurückgekehrt. Selbst in den finstersten Zeiten, im neunten und zehnten Jahrhundert,

gab es Bibliotheken. Man schrieb Chroniken, Breviere und Legenden. Man verwahrte immerfort in einigen Winkeln die Schriften der heidnischen Alten, auch wenn man sie nicht las. Die christlichen Religionsvorsteher waren durch das Bedürfniß einer Auslegung ihrer heiligen Schriften immer an eine Art von Gelehrsamkeit gebunden. Eine Theologie, deren Dogmen auf die subtilen Abstractionen der Kirchenväter sich gründeten, bildete mit der Rohheit der Sitten und der allgemeinen Unwissenheit ein ungeheures Ganzes. Die ersten Strahlen der neuen Aufklärung, die das erneuerte Studium der Alten verbreitete, kamen zum Unglück auch nicht von der Seite, wo der allgemeine Menschenverstand Licht bedurfte. Aristoteles wurde unter den alten Schriftstellern zuerst aus dem Dunkel der Klosterbibliotheken hervorgezogen. Die abstruseste Grübelei gesellte sich nun zu der crassesten Orthodoxie und brachte mit ihr die Caricatur der Philosophie, die Scholastik, zu Stande. Scholastisch und gelehrt war nun auch Eins und Dasselbe. Scholastisch wurde der Geist verbildet, ehe er sich selbst verstand. Von Dante bis Ariost konnten sich die Dichter noch nicht von der Unverträglichkeit wahrer Poesie und scholastischer Grübelei überzeugen. Selbst wenn sie, wie Petrarch, eine Liebe besangen, von der kein Wort im Aristoteles steht, konnten sie sich doch nicht enthalten, durch gelehrte Anspielungen dem großen Aristoteles ein Compliment im Vorbeygehen zu machen.

Mit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts drängten Geschmack und natürlicher Menschenverstand die Scholastik aus der Poesie auf die Katheder zurück, wo sie sich länger behauptete. Aber die gelehrte Erziehung der Dichter wirkte nach wie vor, wo nicht scho-

lastisch,

lastisch, doch pedantisch auf die Poesie. Als Grundlage der Wissenschaften lernte der Knabe eine ausgestorbene Sprache. War gleich das Latein in Italien, Spanien und Frankreich die Mutter der neueren Volkssprache dieser Länder, so paßte es doch nicht für die durchaus veränderte Denkart. Es war, wenn gleich keine ausländische, doch eine fremde Sprache geworden. Wer sie lernte, mußte sich in ihren Geist hineinstudiren. Bald kam zu dem Latein noch das Griechische als die zweite Stufe zur Doctorwürde und zum Parnaß. Je mehr eine jugendliche Seele von Gefühl für das Schöne erfüllt war, desto fester mußte sie sich an die griechischen und römischen Dichter schliessen. Wie hätte nun der gelehrt erzogene Dichter, wo er sich selbst Genüge zu leisten strebte, seine Bekanntschaft mit den Schriften der Alten aus dem Gedächtnisse verlieren können? In dem natürlichsten Gewebe seiner Vorstellungen zeigten sich die Fäden der fremden Kunst. Wer sich die alten Sprachen zugeeignet hatte, der konnte sich in seinen Erfindungen auch der alten Vorstellungsart nicht entschlagen, die von der neueren durchaus verschieden ist. Je merklicher die gelehrten Erinnerungen sich in das natürliche Dichtergefühl mischten, desto buntscheckiger wurde das Resultat. Die griechischen Götter, Amor immer an der Spitze, erschienen deßwegen nach wie vor in der neueren Poesie, nur, daß man Geistliches und Weltliches trennte. Der Stoff der Dichtung mochte noch so einheimisch und noch so neu seyn; man trug kein Bedenken, die alte Mythologie hineinzuschrauben; und geistreiche Männer fanden in dieser barocken Zusammensetzung häufig eine ganz besondere Schönheit. In Italien, Spanien und Frankreich hat sich dieser Ton bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Poesie muß dort fremd thun, wenn sie gefallen will. Der

Dichter, der seine Liebe singt, muß die Geliebte we-nigstens mit einem griechischen Schäfernamen beehren. Ein einheimischer Name klänge gegen alle Etikette des dortigen Parnasses. Und wenn der Geschmack in Deutschland jetzt gegen diese Etikette verstößt, wird es ihm im Auslande, wo man überdem kein sonderliches Zutrauen zu unsern ästhetischen Fortschritten hat, gewiß nicht zur Empfehlung gereichen.

Unverkennbar ist auch in der ganzen Geschichte der neueren Poesie die Herrschaft der Kritik, und die Nothwendigkeit dieser Herrschaft. Die Kritik mußte die Musen von dem Schlamme einer barbarischen Gelehrsamkeit säubern, aus dem sie sich nicht ohne Mühe wieder an's Licht gearbeitet hatten. Aber wie lange währte es, ehe die erneuerte Kritik nur einigermaßen sich selbst verstand! Aristoteles wurde der Gesetzgeber unter den Dichtern, wie er es unter den Philosophen und Theologen war. Als ob dieser seltene Geist, der als Selbstdenker vielleicht von keinem übertroffen ist, vom Schicksale zum Unglücksstifter ausersehen wäre, um die Köpfe zu verdrehen, die er aufklären wolte, unterdrückte seine treffliche Poetik die poetische Geistesfreiheit und verderbte den Geschmack, wie seine Logik und Metaphysik den unglücklichen Stillstand aller reellen Wissenschaften verlängerten. Man dachte nicht daran, daß man die wahren Schönheiten der alten Dichterwerke aus sich selbst verstehen muß, ehe man den Aristoteles verstehen kann, der sie bei allen seinen Vorschriften im Sinne hat. Man hielt sich an den Buchstaben der aristotelischen Poetik. Ohne zu fragen, ob nicht eben dieser Aristoteles, wenn er wieder aufstände, für die neueren Nationen eine ganz andere Poetik schreiben würde, commentirte und interpretirte man seine ästhetischen Bemer-

kun-

kungen wie Gesetze des Corpus Juris. Nirgends zeigt sich dieser Mißverstand so deutlich wie in der Geschichte der französischen Poesie. Aber auch bei den übrigen Nationen des neueren Europa hat Aristoteles mit seiner Poetik, wenn gleich nicht unmittelbar, die meisten Dichter geleitet. Seine Lehren gingen in die neuere Kritik als Grundlehren über. Auf ihn bezog man sich, namentlich oder stillschweigend, in allen neueren Versuchen über Poesie und Beredsamkeit. Und welcher neuere Dichter hätte nicht in seinen Schuljahren, wenigstens, durch die zweite und dritte Hand, etwas von aristotelischer Kritik vernommen? Selbst zuletzt, als ein Revolutionssturm gegen den alten Erzvater der Kritiker ausbrach, bewies sogar das Beispiel der revolutionären Dichter und Schreier die Fortdauer der Herrschaft des angegriffenen Gesetzgebers; denn von seinen Gesetzen geleitet, arbeitete man ihnen methodisch entgegen und brachte Ungeheuer nach Grundsätzen hervor, um dem Aristoteles zu widersprechen.

Folge von der gelehrten Erziehung der meisten neueren Dichter und ihrem Studium einer schulgerechten Kritik sind auch die Selbstkritiken und die prosaischen Erläuterungen und Anmerkungen, die sie zum Theil selbst ihren Versen beifügten. In Griechenland schrieben die Dichter überall keine Prose, und die guten Köpfe, die sich zur Autorschaft in Prosa berufen fühlten, hörten schon als Jünglinge auf, Verse zu machen. Auch darinn zeigt sich die natürliche Festigkeit des Geschmacks, der wie ein unwiderstehlicher Instinct die Griechen regierte. Wenn aber Sophokles und Euripides gar von den kritischen Vorreden und Anmerkungen hören solten, die Corneille und Racine zu ihren eignen Tragödien schrieben; oder

wenn Alcäus ein Exemplar von Hagadorns Gedichten mit den bunten Citaten aus einem halben Dutzend Sprachen erblickte; wie würde ihnen zu Muthe werden! Solche Eingriffe des Dichters in die Rechte des Publicums hatten in Griechenland ein Gelächter erregt. Aber das neuere Genie durfte sich diese Freiheiten wohl nehmen. Es verdankte seinen Zeitgenossen weniger, als seiner Lectüre. Es durfte sich auf seine Lectüre und auf seine Wissenschaft überhaupt berufen, um sich mit den Kritikern, die nun einmal in der Geschichte der neueren Kunst das große Wort führen, nach Standesgebühr zu messen, und mit ihnen dem Publicum zu gebieten, wenn gleich ein edles Stillschweigen auch hier oft rathsamer gewesen wäre.

* * *

Das sei genug zur Einleitung in die Geschichte der neueren Poesie und Beredsamkeit. Die Bestätigung der Wahrheiten, die hier erläutert worden sind, wird man in den folgenden Büchern finden. Und sollte sich dann auch zeigen, daß die neuere Poesie und Beredsamkeit in ihren vereinzelten Werken die griechische Wahrheit, Natur, Leichtigkeit, classische Abründung und reine Schönheit nicht erreicht; so möchte sie doch wohl im Ganzen an ästhetischer Gedankenfülle und Mannigfaltigkeit des Stoffs die griechischen Werke der Redekunst übertreffen.

Erster

Erster Theil.

Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit.

Erstes Buch.

Geschichte
der
italienischen Poesie und Beredsamkeit
vom Ende des dreizehnten bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts,
oder
von Dante bis Ariost.

Erstes Buch.

Vom Ende des dreizehnten bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts.

Die Poesie der Troubadours hatte sich gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts unsrer Zeitrechnung so weit verbreitet, als man romanisch sprach. Romanisch oder Romanzo war der Rest der untergegangenen lateinischen Sprache in der neuen Form, die ihm die nordischen Eroberer der ehmals römischen Provinzen gegeben hatten. So verschieden auch die romanischen Sprachen, eine mit der andern verglichen, unter den Einflüssen zufälliger und localer Verhältnisse ausgefallen waren; sie blieben alle kenntlich als Zweige eines Stammes; und selbst die neue Form, durch die sie sich von dem alten Latein unterscheiden, war im Wesentlichen bei allen dieselbe. Ueberdem noch durch Sitte und Denkart mit einander verwandt, konnten die politisch getrennten Nationen des südlichen Europa vom atlantischen bis zum adriatischen Meere sich leicht in einer und derselben Art von Poesie vereinigen.

Was

Was wollen doch die Italiener und Franzosen, wenn sie streiten, ob die italienische Poesie aus der provenzalischen entstanden, oder ob sie in Italien einheimisch ist? Die Troubadours der Provence waren ohne Zweifel die berühmtesten. Sie waren Nachbarn der Italiener. Wie hoch ihre Poesie in Italien geschätzt wurde, beweisen die Verzeichnisse der Dichter, die, von Geburt Italiener, in der provenzalischen Sprache sangen [a]). Daß, vielleicht schon zu gleicher Zeit, andre Troubadours in Sicilien sich zu ihren Liedern der sicilianischen Volkssprache bedienten, mag auch wahr seyn [b]). Aber was liegt daran, wenn wir nach der Geschichte der Poesie fragen, und nicht nach der Geschichte der Sprachen? Es ist eine und dieselbe Poesie, die allgemeine Liebespoesie der damaligen Zeit, die man in allen, selbst in den unbezweifelbar echten Proben der ältesten Verse in der italienischen Sprache, wie in den Liedern der Provenzalen, findet. Der Geschmack

a) Man sehe besonders *Crescimbeni*, Istoria della volgar poësia. Tom. II. Und *Tiraboschi*, Storia della letteratura Italiana. Tom. IV. p. 282. sq.

b) Das Hauptargument, auf das sich alle diejenigen stützen, die die italienische Poesie von der sicilianischen ableiten wollen, ist immer noch der Vers des Petrarch:

Ecco i duo Guidi, che già furo in prezzo,
Onesto Bolognese, *e i Siciliani*,
Che fur già primi, e quivi eran da sezzo.
Trionfo d'Amore, cap. IV.

Dazu kommt noch eine andere Stelle in Petrarchs Briefen. Umstoßen kann man diese Zeugnisse nicht. Aber was ist damit gewonnen? Es fehlt an bestimmten und noch mehr an sicheren Nachrichten von italienischen Gedichten aus der Zeit, auf die Petrarch zu zielen scheint. Man vergleiche indessen *Muratori*, della perfetta poesia Italiana. Lib. I. c. 3.

schmack der Italiener vor dem Zeitalter Dante's erhob sie eben so wenig über die Provenzalen, als ihr Genie sich thätiger, als das provenzalische, zeigte. Wir können also die verwickelten Untersuchungen über das Dunkel, in dem sich die Poesie der Italiener vor dem Zeitalter Dante's verliert, füglich den Sprachforschern überlassen.

Wichtiger für die Geschichte des italienischen Geistes und Geschmacks ist der Zustand des italienischen Romanzo zu der Zeit, wo Dante's Genie sich seiner bemächtigte, um ihm eine neue Bildung, und der Poesie seiner Nation einen Schwung zu geben, der sie bald hoch über das provenzalische Liederwesen erhob [c].

In ganz Italien, von den Alpen bis in Sicilien, hatte die neue Volkssprache, die aus dem alten Latein entstanden war, so viel Gemeinschaftliches in ihren verschiedenen Dialekten, daß sich alle diese Dialekte als Italienisch von dem französischen, limosinischen, spanischen und portugiesischen Romanzo merklich genug unterschieden. Aber man kannte noch nicht den Namen einer italienischen Sprache [d]). Es war noch

c) Lehrreicher als Alles, was darüber von neueren Schriftstellern verhandelt worden, ist das ursprünglich lateinisch geschriebene Buch *de vulgari eloquentia* von Dante selbst. Die kleinlichen Zänkereien der italienischen Eiferer, deren jeder den Dialekt seiner Vaterstadt im Verhältnisse zum allgemeinen Bücher-Italienisch (volgare illustre) erheben wolte, haben die klaren Nachrichten, die Dante giebt, beinahe verdunkelt. Man darf aber nur Dante's Buch selbst lesen, um sich leicht aus der Verwirrung herauszufinden.

d) Dante nennt die italienische Sprache, soweit er sie als ein Gesamteigenthum aller Italiener betrachtet, *Latinum*. Er wußte sie nicht anders zu bezeichnen, ob es ihm gleich nicht einfiel, sie mit dem alten Latein zu verwechseln.

noch keinem Gelehrten eingefallen, das Gemeinschaftliche der Dialekte, die man in Italien sprach, unter den auffallenden Verschiedenheiten hervorzusuchen; und im gemeinen Leben sprach man nicht anders, als in Dialekten. Gleichwohl mußten die Bewohner der verschiedenen Provinzen Italiens ihre Provinzialismen gegen einander umsetzen, wenn sie einander verständlich werden wolten. Je mehr der Verkehr im innern Italien zunahm, desto mehr mußte sich unter den Italienern, besonders denen aus den höheren Ständen, durch stillschweigende Uebereinkunft unvermerkt eine Art von Gesamtsprache bilden. Auf die Bildung dieser Gesamtsprache mußte der Dialekt, der damals der cultivirteste war und von den cultivirtesten Menschen gesprochen wurde, ganz von selbst einen überwiegenden Einfluß gewinnen. Auf diese Art war denn wirklich schon um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts eine solche Gesamtsprache, welcher der toscanische Dialekt zum Grunde lag, unter den höheren Ständen in Italien, besonders an den Höfen, im Umlaufe. Sie war das, von Dante vielleicht zuerst, nachher überall so genannte *Volgare illustre* oder die höhere Volkssprache, durchaus verschieden von dem Latein, der Sprache der Gelehrten, und auch nicht Einerlei mit der Provinzialsprache des großen Haufens [e]).

Aber so zuverlässig es schon vor Dante, nach dem eignen Zeugnisse dieses gewaltigen Reformators der italienis

e) *Dante*, de vulgar. eloqu. Lib. I. cap. X-XIX. Man findet da eine sehr gute Kritik der italienischen Dialekte. Dante giebt ohne Bedenken dem toscanischen Dialekte (Tuscum) den Vorzug. Aber er ist weit davon entfernt, das Toscanisch als Italienisch im ausschließlichen Sinne der ganzen italienischen Nation aufdringen zu wollen.

lienischen Sprache und Poesie, in Italien ein Volgare illustre gab, so war doch damals diese höhere Volkssprache noch ganz in den Händen des Zufalls. Wie viel oder wenig Jeder, wer sie sprach, von seinen Provinzialismen hineinmischen wolte, blieb großen Theils ihm selbst überlassen. Eben diese Freiheit konnten sich ohne Widerspruch die ersten Dichter nehmen, die das Volgare illustre in Verse und Reime zu bringen versuchten. Es kam nur darauf an, daß ein Dichter von überwiegendem Talent es wagte, nach seinem Geist und Geschmack sich aus der höheren Volkssprache eine neue Dichtersprache zu schaffen; und der entscheidende Schritt zur Bildung einer regelmäßigen Nationalsprache und Nationalpoesie war gethan. Das Beispiel eines solchen Dichters galt dann für musterhaft. Die Regeln, die er befolgte, mußten Gesetze werden.

So wie die Sprache, aus deren neuer Bearbeitung eine neue Poesie in Italien hervorgehen solte, zur Zeit der ersten italienischen Dichter im Einzelnen noch unbestimmt und regellos, im Ganzen aber schon in einer unverkennbaren Nationalform vorhanden war, so hatten Sitte und allgemeiner Geschmack auch schon über Vers und Sylbenmaaß in dieser Sprache vorläufig entschieden. Das italienische Romanzo glich in seinen Anlagen zur metrischen Bildung den übrigen Sprachen, die aus dem Latein entstanden waren. Nur ein Theil der griechischen und lateinischen Prosodie hatte sich in allen diesen Sprachen erhalten. Man kannte noch ungefähr Jamben, Trochäen und Daktylen; aber auch nur ungefähr; und alle die feineren Modulationen des Sylbentacts waren verschwunden. Es gab kein sicheres Merkmal mehr, die Länge und Kür-

soviel sie wolten; und das Volk hatte Recht, weil die neueren Sprachen nach dem Willen des Schicksals nun einmal der griechischen und lateinischen Sprache nicht glichen, und weil eine exotische Poesie nie die Natur und Wärme der nationalen erreicht.

Die italienische Sprache gehörte, wie die spanische, zu den Gattungen des Romanzo, die den Reim zur Noth noch am ersten entbehren konnten. Nie sprach ein Italiener ohne Accent, wie es die Franzosen nennen, die in der wilkürlichen Behandlung der Sylbenquantität gar eine besondre Schönheit finden und deßwegen von Versen ohne Reim nur in der gelehrten Abstraction eine Vorstellung haben. Aber alle ältesten Probestücke von italienischer Poesie sind gereimt.

Auf die Variationen in der Stellung des Reims waren die äusseren Formen der Gedichte berechnet, wie ehmals die griechischen auf die Zusammensetzung der mancherlei Sylbenfüße. Im Grunde gab es überall keine Poesie, ausser der lyrischen. Selbst diese schränkte sich fast ganz auf Gesängen der Liebe ein; und bei weitem die meisten waren eintönig klagend. Desto mehr künstelte man in diesen Zeiten der poetischen Armuth an der äussern Form der reimreichen Compositionen. Man unterschied sorgfältig Sonette, Balladen, und Canzonen. Diese, nach der damaligen Vorstellung verschieden Dichtungsarten waren nichts weiter als verschiedene Arten, zu versificiren. Inhalt und Ton waren in allen gleich. Die Hauptabtheilungen der kunstreich in einander gereimten Zeilen nannte man Stanzen. Zu den wenigen Gedichten, deren Inhalt und Ton mehr didaktisch oder erzählend war, wählte man auch wohl die *Terze rime* oder die Reimkette (Catena),

tena), durch die man ohne Stanzen drei Zeilen fortlaufend in einander herüber reimte. Diese Art von Gedichten hiessen auch *Serventesi*, nach den provenzalischen *Sirventes*, die etwas Aehnliches waren. Ueber die besondern Gesetze, denen diese verschiedenen Reimformen unterworfen wurden, war man nichts weniger als einig. Selbst das Sonett durfte es noch wagen, über die üblichen Schranken der vierzehn Zeilen und zwei oder drei Reime hinauszuspringen. Zu einer Reimgaukelei, die den Dichter nöthigte, in allen Stanzen die Reime der ersten zu wiederhohlen, schienen besonders die sechszeiligen Stanzen oder Sestinen bequem. Ob man auch schon die in der Folge so ausgezeichneten Stanzen von acht Zeilen (ottava rima) kannte, ist ungewiß [g]).

Schwerlich gebührt der zweideutige Ruhm der Erfindung aller dieser Reimformen den Italienern. Die Provenzalen sangen schon nach ähnlichen Weisen. Selbst schulgerechte Sonette, fast ganz in derjenigen Form,

g) Der sicherste Gewährsmann für die Notizen, die italienischen Vers= und Dichtungsarten vor Dante betreffend, ist wieder Dante selbst. Es nimmt sich drollig genug aus, wenn er in seiner Schrift de vulgari eloquentia (Lib. II. c. 3. sq.) lateinisch von *Cantionibus* (Canzonen), stantiis und ballatis spricht und das Sonett sogar *Sonitus* nennt. Man lernt aber aus Dante's schwebenden Erklärungen, wie wenig man vorher an eine Theorie dieser Dinge gedacht hatte. — Wer Lust hat, über das italienische Reimwesen in Beziehung auf die verschiedenen Dichtungsarten genauer unterrichtet zu seyn, kann sich auch Raths erhohlen bei *Andrucci*, della poësia Italiana. Venez. 1734. 4. — Zum Erfinder der Ottava rima machen Einige den Boccaz. Wahrscheinlicher war er, wie auch Andre meinen, nur der Reformator dieser Versart.

Form, die in der Folge eine Art von Unverletzbarkeit in Italien erhielt, hat man in provenzalischer Sprache. Aber das Verdienst, die brauchbarsten dieser Reimformen zuerst für das Bedürfniß einer wahren Poesie veredelt zu haben, kann den Italienern nicht abgestritten werden [h]).

So viel war für Sprache und Vers in Italien um die Zeit gethan, wo die Nachrichten von den ersten italienischen Dichtern und ihren Versuchen zuverlässiger und merkwürdiger werden. Aber die Namen Guido Guinicelli, Guido Ghislieri, Fabrizio, Onesto, und viele andre dieser Art, sind doch für uns nicht viel mehr als Namen, auch wenn wir

h) Ein provenzalisches Sonett, das als regelmäßig bemerkt zu werden verdient, hat Nostradamus in seinen Lebensbeschreibnngen der provenzalischen Dichter und nach ihm *Crescimbeni* in der Storia della volgar poesia, Tom. I. p. 163. aufbewahrt. Es zeichnet sich durch seinen Inhalt nicht weniger, als durch seine schulgerechte Form aus und verdient hier eine Stelle. Der Verfasser, Wilhelm von Amalrics, wünscht dem König Robert von Neapel (1321.) Glück und Sieg.

Lou Segnour Dieu t'exauce e toujour ty defenda
Als malvays jours troublaz, e ty mande secours,
Rey poderouz, al qual lou poble ha sou recours,
Apres Dieu que t'a fach, grand vencedour ty renda.
Lou Segnour que t'a fach, as priguieras intenda,
Fassa flourir ton nom tot temps, mays en tas cours,
Pues questa veyre en pax de tous jours le long cours
Et que d'un bout dal mond a l'autre ais la renda.
Lous uns ens cavals fiers, autres en grande armada,
En thesaurs infinis, en causas transitorias
Si fizan totalment, e y han esperanza.
Mays tu auras de Dieu d'excellentas victorias,
E tout ton poble avrà sa volontat armada
A toviour t'obezir per ton asseguranza.

wir alle Notizen und Verse sammlen, die sich von ihnen auffinden lassen [i]).

Unter den Dichtern, mit denen wir, wenn es uns nicht um philologische Seltenheiten zu thun ist, die genauere Geschichte der italienischen Poesie am bequemsten anfangen können, weil sie kurz vor Dante und anfangs noch mit ihm zugleich die berühmtesten waren, ist Guittone von Arezzo der erste. Er war, soviel wir wissen, Ritter und Geistlicher; Mitglied eines damals berühmten Ordens der Cavalieri oder Frati Gaudenti [k]). Um das Jahr 1293 machte er Anstalt, ein neues Kloster zu stiften, dessen Vollendung er aber nicht erlebte. Er starb zwei Jahre darauf. Was sich als Urkunde seines Geistes und des Geschmacks seiner Zeit von ihm erhalten hat, sind Sonette und Verse nach der Weise der Provenzalen. Seine Sprache ist schon beinahe dieselbe, die Dante, bald nach ihm, weiter ausbildete und emporhob. Sein Ausdruck hat eine Bestimmtheit und Ründung, die man an einem Dichter aus dem dreizehnten Jahrhundert bewundern muß. Aber durch den Inhalt und Ton unterscheiden sich seine Verse wenig von den provenzalischen. Seine Poesie ist ganz die Poesie seiner Zeit; Klagen der Liebe, ausgesponnen zu einem artigen Gedanken, der sich dann, durch einfache Herzens-schil-

i) Weitere Nachrichten darüber geben den Liebhabern *Tiraboschi*, l. c. Tom. IV. p. 305. sq. und *Crescimbeni*, l. c. Vol. III. p. 67. sq. Bei Crescimbeni finden sich auch Proben von den Versen jedes der von ihm erwähnten Dichter dieser Zeit, zum Theil aus Handschriften.

k) Der Orden hieß eigentlich Ordo militiae gloriosae virginis Mariae. S. Tiraboschi, l. c. Vol. IV. p. 322.

schilderungen, mit unter auch durch kleine Antithesen, in ein wohlbekanntes Ende verliert. In einen seiner Sonette sagt Guittone, melodisch genug, daß er sich um so mehr in den Gedanken seiner Liebe vertieft, je mehr dieser Gedanke ihn martert; daß er hofft, indem er vor der Hoffnung flieht. Er spricht mit sich selbst, und findet, daß er dieser Last unterliegen wird; aber sein unerschütterliches Verlangen ist so wach, daß er sich nach der Ursache sehnt, die ihn zu Grunde richtet. Aber vielleicht wird, damit tröstet er sich, nach einigen Jahren Jemand kommen, der diese Seufzer in Versen lesen und das harte Schicksal des Dichters beklagen wird. Dann, meint er, wird vielleicht sie, die ihn jetzt nicht achtet, seinen Tod beweinen, wenn sie seinen Schmerz mit ihrem Schaden vereinigt sehen wird [1]). Was das letzte eigentlich sagen will, läßt sich

1) Quanto più me distrugge il meo pensiero
Che la durezza altrui produsse al mondo,
Tanto ognor, lasso, in lui più mi profondo,
E col fuggir della speranza spero;
Eo parlo meco, e riconosco invero,
Che mancherò sotto si grave pondo.
Ma'l meo fermo desio tanto è giocondo,
Ch'eo bramo e seguo la cagion ch'eo pero.
Ben forse alcun verrà dopo qualche anno,
Il qual leggendo i miei sospiri in rima,
Si dolerà della mia dura sorte.
E chi sa, se Colei, che' or non me estima,
Visto con il mio mal giunto il suo danno,
Non deggia lagrinar della mia morte.

Dieses Sonnett hat auch Crescimbeni l. c. Vol. II. p. 265. als eine Probe der Poesie des Fra Guittone mitgetheilt. Mit mehreren andern steht es in den alten Sammlungen der *Sonetti e canzoni di diversi autori antichi*, z. B. in der zu Florenz 1527 erschienenen, Blatt (denn da ist noch nach Blättern und nicht nach Seiten gezählt) 96.

sich wenigstens nicht mit Bestimmtheit errathen. Aber gerade diese geheimnißvolle Vieldeutigkeit gehört zu den Subtilitäten der ritterlichen Liebesklagen im Provenzalgeschmack. Der Dichter mußte seiner Geliebten zuweilen auch etwas aufzurathen geben. Darinn mußte sie seinen Geist und seine Delicatesse bewundern. Fra Guittone's Subtilitäten sind nur fast noch melancholischer, als die der übrigen Dichter seiner Zeit. Tausend Mal, wenn ihn die Liebe ergriff, ist er, nach seinem poetischen Geständnisse, das denn freilich keine prosaische Gültigkeit hat, im Begriffe gewesen, sich selbst das Leben zu nehmen [m]). Aber er hat sich in den entscheidenden Augenblicken doch jedes Mal anders besonnen, in der Hoffnung, seine Geliebte endlich zu erweichen. Dasselbe Uebermaaß von brennenden Gefühlen der unglücklichen Liebe ergießt er in seinen Canzonen, wie in seinen Soneten. Seine Muse kennt nur dieses eine Thema. Wenn er an seine Geliebte denkt, wirkt die Erinnerung so gewaltig auf sein Herz, daß es ihm an Athem fehlt, die Sprache von den Lippen zu lösen [n]). Das hindert ihn aber nicht, bei andern Gelegenheiten sich in der Zeichnung eben dieser Liebe an kleinen Wortspielen zu ergötzen [o]). Indem er

m) Già mille volte, quando Amor m'ha preso,
Eo son corso per darmi ultima morte.
Sonetti e canz. l. c. fol. 90.

n) Che certo a gran pena
Haggio tanto di lena,
Ch'io possa trar di bocca la favella.
Sonetti e canzoni, l. c. fol. 100.

o) Ahi lasso, com' mal vidi *amaro amore*
La sovranatural vostra bellezza,
E l'onorato *piacientier piacere*.
l. c. fol. 98.

das ganze Gedicht fort, in einer so spitzigen, vieldeutigen und mysteriösen Sprache, daß man wirklich ohne Commentar den peripatetischen Dichter schwerlich versteht, und nach allen Commentaren ungewiß bleiben muß, ob man ihn recht verstanden hat. Dem tiefsinnigen Cavalcanti war für das Glück, das diese Canzone machen mußte, nicht bange. Er redet sie selbst, wie es die Mode in den Canzonen mit sich brachte, zum Beschlusse als ein wohl gelungenes Gedicht an. Du kannst, sagt er zu ihn, sicher gehen, wohin es dir beliebt; denn ich habe dich so geschmückt, daß es dir und deiner Gründlichkeit an Lobe nicht bei denen mangeln wird, die Verstand haben; und bei den Andern dich zu verweilen, bist du nicht geartet [r]).

Soviel hatte also die Poesie bei ihrer Wiederentstehung von ihrer ursprünglichen Unschuld verloren, daß eine psychologische Abhandlung in einer kaum verständlichen Sprache für ein unübertreffliches Werk des dichtenden Geistes galt. Vielleicht setzte der scharfsinnige Cavalcanti sogar auf die armselige Spielerei, die dem Inhalte eines seiner Sonette zum Grunde liegt [s]), mehr

Fuor di salute giudicar mantiene,
Che la intenzion per raggion e vale, etc.

l. c. fol. 70.

r) Tu puoi siuramente gìr, canzone,
Dove ti piace; ch'io t'ho si adornata,
Ch'assai lodota sia tua ragione
D'alle persone ch' hanno intendimento.
Di star con l'altre tu non hai talento.

l. c. fol. 71.

s) Der ganze Inhalt dieses Sonnetts dreht sich um das Wort Spirito.
Per gli occhi fiere un spirito sottile,
Che fa in la mente spirito destare,
Dal qual si muove spirito d'amare
Ch' ogn'altri spiritel si fà gentile etc. etc.

l. c. fol. 64.

mehr Werth, als auf die wirklich poetischen Stellen in verschiedenen seiner übrigen Stücke t).

Guido Cavalcanti versuchte auch schon in Prose, dem Volgare illustre mehr Festigkeit und Bestimmtheit zu geben. Er schrieb ein Werk über die Kunst, gut zu schreiben. Aber er konnte durch seine Theorie so wenig wie durch seine Praxis dem Geist und der Sprache seiner Nation eine Bildung geben, die ihm selbst fehlte.

Auch die übrigen damals nicht unberühmten Dichter, Cino von Pistoja und Dante von Majano, beide, zugleich mit Cavalcanti, Freunde des Dante Alighieri, und noch einige andere, brachten die Poesie nicht weiter. Von Bedeutung für die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit ist aber die nähere Nationalverwandtschaft aller dieser Dichter. Sie waren alle Florentiner. Der toscanische Dialekt gewann durch sie eine entschiedene Autorität. Es mußte nur ein toscanischer Dichter von höher strebendem und selbstständigeren Geiste kommen und sich des immer noch einförmig im Styl der Provenzalen verarbeiteten Stoffs nach neuen Ideen bemächtigen; und die Bahn war für eine Reihe glücklicherer Nachfolger gebrochen.

Dante Alighieri.

Der Name des Vaters der italienischen Poesie und Beredsamkeit gebührt keinem Andern als dem Dan-

t) Z. B. der Anfang eines andern Sonetts.
Chi è questa che vien, ch' ogn' nom la mira,
Che fà tremar per caritate l'a're,
E mena seco Amor, si che parlare
Null' uom ne puote, ma ciascun sospira? etc.
l. c. fol. 62.

Dante Alighieri [u]). Er war der Erste, der die große Straße, auf der er selbst eine Zeitlang mitgewandert war, endlich verließ und eben so verständig, als kühn, auf einem noch nie betretenen Wege das Ziel seiner seltenen Dichterkraft erreichte. Er war der Erste, der über seine Sprache als ein Mann nachdachte, denn die Sprache gehorchen muß. Seine italienische Prose kann in vielen Stellen für classisch gelten. Seine Poesie war eben so national, als neu. Als Rhetoriker bildete er seine Nation zum Studium der Regeln. Als Dichter lehrte er sie durch sein Beispiel, sich durch keine Regel beschränken zu lassen, die nur das Herkommen für sich hat. Es ist der Mühe werth, die Geschichte dieses seltenen Mannes und seiner Poesie ausführlich zu erzählen. Auch ist seine Poesie so in sein wirkliches Leben, und dieses wieder so in jene verflochten, daß man die Geschichte beider beinahe nicht trennen kann, ohne sie zu verfälschen [x]).

Dan-

u) Il padre della eloquenza Italiana nennt ihn auch der fleissige Litterator Fontanini. *Della eloq. Ital.* p. 128.

x) Unter Dante's Biographen, deren nicht wenige sind, ist der älteste und der berühmteste der Novellendichter Boccaccio. Seine Vita di Dante Alighieri gehört unter die litterarischen Seltenheiten. In einer der ersten, noch mit gothischen Lettern gedruckten Ausgabe des Dante (vermuthlich vom Jahr 1476) macht sie den Anfang. Boccaz erzählt das Leben Dante's ganz wie eine Novelle. Er mischt eine Menge scholastischer und patriotischer Betrachtungen ein, die beinahe die Hälfte des Ganzen ausmachen, und übergeht mehrere nicht unbedeutende Facta mit Stillschweigen. Einen brauchbaren Auszug aus dieser historischen Novelle, verbunden mit einer ganz guten Auswahl der genaueren Notizen aus den Schriften der Historiker Leonardo Aretino, Villani, Filelfo und andern, findet man in der Venezia-

Dante oder, mit dem unabgekürzten Namen, Durante Alighieri wurde geboren zu Florenz, wahrscheinlich um das Jahr 1265. Die Familie der Alighieri, auch Aleghieri und Alligeri genannt, gehörte zu den angesehnsten in der damals noch republicanisch regierten Stadt. Was Dante's Mutter, als sie den künftigen Dichter unter ihrem Herzen trug, von einem hohen Lorbeerbaume geträumt haben soll, eine Merkwürdigkeit, die seine Biographen noch immer dem sinnreichen Boccaz nachzuerzählen nicht versäumten, war wohl für die Bildung des Knaben nicht von so guter Vorbedeutung, als das bürgerliche Ansehen seiner Eltern. Bestimmt, als Krieger oder Staatsmann vielleicht an der Spitze einer Partei zu glänzen — denn Parteigeist war damals der Patriotismus der Florentiner — erhielt der junge Dante die liberalste Erziehung, die man damals irgendwo in der Welt erhalten konnte. In Florenz hatte schon mit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts der Adel die ritterliche Unwissenheit gegen billige Ansprüche auf Cultur des Geistes vertauscht. Die republicanisch-städtische Verfassung begünstigte diese edlere Sitte. Ein Staatsmann galt in Florenz, wie in jeder Republik, noch einmal so viel, wenn er ein guter Redner war; und dem Redner standen um so mehr brauchbare Gedanken zu Gebote, je bekannter er mit den Wissenschaften seines Zeitalters war. Auch die Künste, die damals wieder aufblühten, standen zu Florenz in Ansehen. Der junge Dante erhielt Unterricht im Zeichnen und in der Musik. Vielleicht ist es auch nicht ganz gleichgültig zu wissen, daß er eine sehr zierliche Hand

nezianische Quartausgabe der sämmtlichen Werke des Dante (Venez. 1757. 4. Voll.) im vierten Bande.

Hand schrieb. Ohne Zweifel lernte er schon in seinem Knabenalter lateinisch lesen und vielleicht auch schon schreiben. Ob er es aber jemals bis zum Griechischen gebracht hat, wird noch bestritten [y]).

Wir wissen nicht, ob Natur, oder Lectüre die Phantasie des gelehrigen Knaben in eine voreilige Bewegung setzte. Aber gewiß ist, daß er noch nicht zehn Jahr alt war, als er mit mehr als Knabeninteresse ein Mädchen von ungefähr gleichem Alter ansah, und daß dieses Mädchen die Muse wurde, die ihn zu seinen ersten Gedichten begeisterte und auch nachher, so lange er lebte und dichtete, die Göttinn seiner Gedanken und seiner Verse blieb. Sie hieß Beatrice oder, mit ihrem populäreren Mädchennamen, Bice Portinari. Bei Gelegenheit eines Festes, das die Eltern nach florentinischer Sitte in den ersten Tagen des Maies ihren Kindern gaben, sah der kleine Dante die schöne Bice zum ersten Male. Sie wirkte auf ihn wie ein Engel des Lichts. In der Glorie eines Wesens, das nicht in die Reihe der Sterblichen gehört, prägte sich ihr Bildniß seinen Gedanken ein [z]).

Unter

y) Tiraboschi, l. c. Vol. V. p. 384. gehört zu denen, die dem Dante die Kenntniß des Griechischen absprechen. Allerdings folgt daraus, daß Dante öfter den Homer nennt, so wenig, wie aus den griechischen Brocken, die er zuweilen anbringt, daß er jemals einen griechischen Autor gelesen hat.

z) Man muß es im historischen Skepticismus ziemlich weit gebracht haben, um die wirkliche Existenz dieser Beatrice zu bezweifeln, wie es ein gewisser Canonicus Biscioni in vollem Ernste gethan hat. Nach dem kritischen Ermessen dieses Canonicus ist die schöne Beatrice eine allegorische Person, die nichts Geringeres bedeutet, als

Unter Phantasien der Liebe setzte der schwärmeri-
je Knabe mit unermüdetem Eifer seine Studien fort.
in Staatsmann war es, der ihn in der Beredsam-
it unterrichtete. Dieser Mann, Brunetto Lati-
i, Staatssecretär der florentinischen Republik, be-
hmt durch die Mühe, die er sich um die rhetorische
ultur seiner Mitbürger gab, und auch als Philo-
ph und Dichter in Ansehen, erwarb sich das Ver-
enst, dem dichterischen Geiste des jungen Dante die
ste regelmäßige Richtung zu geben und ihn zum Stu-
um seiner Muttersprache zu ermuntern. Die übri-
n Lehrer Dante's hätten ihm vielleicht mehr genützt,
enn sie ihm ihre Weisheit vorenthalten hätten. Aber
as hätte damals ein Mann von Geist ohne schola-
sche Philosophie, ohne scholastische Theologie und
jne Astrologie gegolten? Dante legte sich also mit
lem Fleisse auf diese Wissenschaften, deren Inbegriff
ie Gelehrsamkeit seiner Zeit war a).

Der

als die himmlische Weisheit oder die Theologie. So weit ging die Erklärungssucht der Italiener, als sie die ganze Poesie Dante's allegorisch verstehen wolten. Das eigne Zeugniß des Dichters in seiner *Vita nuova* wurde zur Allegorie verschroben. Und doch nennt Dante selbst in dieser Vita nuova die Beschreibung der ersten Wirkungen, die der Anblick der schönen Bice in seinem Herzen hervorbrachte, *alcun parlare fabuloso*. Er sagt ausdrücklich, daß er sich ebendeßwegen nicht länger dabei aufhalten will. Er fürchtete sich also selbst vor dem Schein einer Verfälschung dieser ihm so wichtigen historischen Wahrheit.

a) Einer von den vielen Commentatoren Dante's nennt ihn sogar auf dem Titel seines Werks vorzugsweise den göttlichen Theologen: *Discorso di Vincenzio Buonanni sopra la prima cantica del divinissimo theologo* Dante Alighieri. Firenze 1572. 4.

Der fleissige Jüngling Dante muß seinen Studien mit solchem Eifer ergeben gewesen seyn, daß das Bild der schönen Beatrice seiner Phantasie nicht gefährlich wurde, ob er sich gleich die Zeit nahm, es gelegentlich mit dem heranwachsenden Originale zu vergleichen. Er sagt uns wenigstens in dem merkwürdigen Buche, das die Geschichte seines Herzens enthält [b]), von Allem, was er von seinem neunten bis zu seinem achtzehnten Jahre empfand und erlebte, nichts weiter, als, daß ihn der Gott der Liebe öfter trieb, seine Beatrice zu sehen und daß er immer neue Vorzüge an ihr entdeckte. Um so wundersamer war der Eindruck, den die Geliebte zum zweiten Male auf ihn machte, als er sie mit den Augen des achtzehnjährigen Jünglings als ein Mädchen in der vollen Blüte ihrer Reize wiedersah. Er begegnete ihr auf der Straße. Sie war in Gesellschaft zweier älteren Frauenzimmer. Indem sie vorbeiging, wo er mit klopfendem Herzen stand, sah sie ihn freundlich an und grüßte ihn mit holdseligen Worten. Zum ersten Mal vernahm er ihre Stimme. Das war des Glücks für seine schon berauschten Sinne zuviel. Er wurde entzückt über alle irrdischen Sphären [c]).

Mit

b) Dieß ist die *Vita nuova*, von der unten noch besonders die Rede seyn wird. Alles, was hier erzählt wird, ist aus diesem Buche genommen.

c) Mi parve allora vedere tutti gli termini della beatitudine, sind seine eigenen Worte. Er vergißt nicht, mit astrologischer Genauigkeit dabei zu bemerken, daß es gerade um neun Uhr war, als der Anblick der schönen Beatrice ihn so entzückte. Neun Jahre waren vergangen, seitdem er sie zum ersten Mal gesehen hatten; und damals waren er und sie neun Jahr alt gewesen. Welch ein vielbedeutendes drei Mal Neun! Und dieselbe

Mit dieser Stunde fing für den dichterischen Schwärmer ein neues Leben an; und die Geschichte der italienischen Poesie ist eine Zeitlang nur Fortsetzung dieses neuen Lebens des liebetrunkenen Dante. Berauscht von Gefühlen suchte er sein einsames Zimmer. Er sah und dachte nur seine Beatrice. Endlich ermattet von ekstatischen Betrachtungen versank er in einen Schlummer. Ein seltsamer Traum kleidete sogleich das wahre Herzensgefühl des jugendlich gelehrten Dichters in ein mythologisches Sinnbild ein. Amor erschien ihm im Traume, umgeben von einem feurigen Nebel, der das ganze Zimmer erfüllte. In seinen Armen schlummerte eine Schöne, leicht umhüllt von einem blutfarbenen Gewande. Sie hielt ein brennendes Herz in der Hand. Amor zeigte dem Dante dieses Herz und sprach dazu lateinisch: Ecce cor tuum! Die Schöne erwachte. Amor nöthigte sie, das brennende Herz zu verschlucken. Sie entschloß sich ungern dazu. Bald darauf versank sie in tiefe Traurigkeit; und Amor verschwand mit ihr gen Himmel. So grotesk die Composition dieses Traumes ist, und so deutlich sie den Charakter einer Dichterphantasie aus dem dreizehnten Jahrhundert zeigt, so bedeutungsvoll wurde der abenteuerliche Traum selbst für Dante's Eintritt in die Dichterwelt. Denn kaum war er wieder erwacht, so nahm sein überfülltes Herz seine Zuflucht zu der Kunst der Musen. Er fing an, seinen Traum in Verse zu bringen. Das Gedicht wurde ein Sonett; vermuthlich nicht das erste seines Verfassers,

selbe Zahl kommt nachher bei allen merkwürdigen Vorfällen in der Geschichte des Dichters bis zum Tode der Beatrice wieder.

fers, aber doch das erste Gedicht, durch das er sich unter den Dichtern seiner Zeit einen Namen erwarb. Es war, wie eine Art von poetischem Sendschreiben, gerichtet an alle liebende Seelen und gefühlvolle Herzen [d]).

Welch ein Aufsehen das neue Traumsonett erregte, beweisen urkundlich die poetischen Antworten, die von den berühmtesten der damaligen Dichter darauf einliefen [e]). Soweit brachte es der achtzehnjährige Jüngling mit dem ersten Aushauche seiner wundersamen Begeisterung. Von dieser Zeit an wolten ihm aber auch die Studien nicht mehr wie bisher von Statten gehen. Er war zu sehr mit dem Bilde seiner Beatrice beschäftigt. Da durch sein berühmtes Sonett der Zustand seines Herzens stadtkundig geworden war,

d) Das Wort *gentile* im Original sagt mehr als gefühlvoll, ist aber eines von den unübersetzlichen Wörtern. Das ganze Sonett verdient, seiner Geschichte und seines Styls wegen, hier eine Stelle.

A ciascun' alma presa e gentil core,
Nel cui cospetto vien il dir presente,
In ciò che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor signore, cioé Amore.
Giá eran quasi ch' atterzate l'ore
Del tempo ch' ogni stella é nel lucente,
Quando m'apparve Amor subitamente,
Cui essenzia membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
Mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna, avvolta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e desto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea.
Appresso gir lo ne vedea piangendo.

e) Man findet sie bei einander in der venezianischen Ausgabe der Werke des Dante. Vol. IV. p. 389.

war, so lag ihm Alles daran, daß niemand den Gegenstand seiner Liebe errieth. Die Neugierigen in dieser wichtigen Angelegenheit irre zu führen, war nun eigentlich sein Studium. Das gab neue Veranlassung zu Sonetten. Er nahm die Miene an, als ob er eine andere junge Dame liebte, in deren Gesellschaft er seine Beatrice bald nachher in der Kirche wieder gesehen hatte. Die junge Dame verließ Florenz. Dante glaubte, den traurenden Liebhaber spielen zu müssen, um das Publicum zu täuschen. Er brachte seine angenommene Wehmuth in ein Sonett. Eine andre junge Dame, die auch zu den Bekannten der Beatrice gehörte, starb um diese Zeit. Dante dachte an den Verlust, den seine Geliebte litt. Er beweinte mit ihr den Tod der Verstorbenen in einem Sonette. Diesem folgte wieder ein Sonett, das ohne besondre Veranlassung durch ein freieres Spiel der Phantasie entstand. So lebte und webte der geheimnißvolle Schwärmer fort unter Versen und Träumen der Liebe. Und wenn ihn diese Liebe seine gelehrtten Studien nicht mit dem ehmaligen Fleisse fortsetzen ließ, so bildete sie doch seine Empfindungen zu einer Reinheit aus, die man aus seiner eigenen Beschreibungen kennen lernen muß, um ihren Werth zu fühlen. Wenn ihm seine Beatrice erschien, so hatte er in der ganzen Welt keinen Feind mehr. Dann ergriff ihn eine solche Flamme der Menschenfreundlichkeit, daß er Jedem verzieh, wer ihn nur irgend beleidigt hatte [f]).

Nach-

f) Quando ella appariva da parte alcuna, nullo nimico mi rimaneva. Anzi me giugnea una fiamma di carità, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso. *Vita nuova.*

Nachdem er noch in verschiedenen Sonetten mehrere für ihn sehr merkwürdige und für Andre sehr unbedeutende Begebenheiten zur Sprache gebracht hatte [g]), wagte seine Phantasie einen etwas weiteren Ausflug in einer Canzone. Beatrice und die Liebe waren freilich der einzige Inhalt auch dieses ausführlicheren Gesanges. Aber schon die Ausführlichkeit, die zu der Canzonenform gehörte, begünstigte eine kühnere Erfindung und einen Reichthum an Gedanken, zu denen in den vierzehn Zeilen eines Sonetts kein Platz war. Dante bewies durch seine erste Canzone seine entschiedene Anlage zu der poetischen Energie, die ihn vor allen älteren und neueren Dichtern seines Vaterlandes auszeichnet. Er benutzte nicht die Gelegenheit, in die den meisten jungen Dichtern eigne Geschwätzigkeit zu verfallen. Er ergriff sein Thema mit Verstand. Mit kühnen Zügen zeichnete er das Bild seiner ungenannten Geliebten. Daß sie dem Himmel und nicht der Erde angehöre; daß sie vermißt werde unter den Engeln im Himmel; daß Gott in ihr etwas ganz Neues erschaffen habe; dieß und mehr nicht wolte er dieses Mal den andern Damen sagen, an die seine Canzone gerichtet war, und die er als Damen bezeichnet, die den Verstand der Liebe haben. Ein junger Dichter von gewöhnlicherem Geiste würde einen solchen Faden durch, wer weiß, wie viele? Stan-

g) Nach einer Selbstbetrachtung, in der er sich lange vertiefte, weil er die streitenden Principien in seiner Seele nicht reimen konnte, brach sein Herz in ein Sonett aus, das sich anfängt:

Tutti i miei pensieri parlan d'amore,
E hanno in lor si gran varietate,
Ch' altro mi fà voler sua potestate,
Altro folle ragiona il suo valore.

Stanzen ausgesponnen haben. Dante begnügte sich mit fünf Stanzen, von denen nur die letzte matt ausfiel und nicht wohl anders ausfallen konnte, weil die hergebrachte Canzonen-Courtoisie mitgemacht und das Gedicht selbst zum Beschlusse angeredet werden mußte, und ihm seine Bestimmung einzuknüpfen [h]).

In den übrigen Jugend- und Herzensgedichten Dante's, die mit den vorigen ein historisches Ganzes ausmachen, kommt zuweilen auch schon der Scholastiker zum Vorschein [i]). Weit öfter aber redet das innig-

h) Die Canzone fängt sich an:

Donne ch' avete intelletto d'amore,
Jo vo con voi della mia donna dire,
Non perch' io creda sua lande finire,
Ma ragionar per isfogar la mente.
Jo dico, che pensando al suo valore,
Amor si dolce mi si fà sentire,
Che' s'io allora non perdessi ardire,
Farei parlando inamorar la gente.

Als er sagt, wie seine Geliebte im Himmel vermißt wird, nimmt er sich die fast unchristliche Freiheit, hinzusetzen;

E ciascun Santo ne grida merede.

Ein Mal wird er aber auch vor aller Extase unnatürlich und gesucht. Er giebt den Damen, die für reizend gehalten werden wollen, den verfänglichen Rath, mit seiner Geliebten zu gehen, weil Amor dann die Gedanken aller unedlen Herzen von Eis erstarren macht.

—'Che quando và per via
Gitta ne' cor villani amor un gielo,
Ch' ogni lor pensier agghiaccia.

Gegen diese Logik könnten selbst die Damen gründliche Einwendungen gemacht haben.

i) Z. B. in dem Sonette, das sich anfängt:

Amore e il cor gentil sono una cosa,
Siccome il Saggio in suo dittato pone;
E cosi esser l'un senz' altro osa
Come anima razional sanza ragione.

innigste Gefühl selbst aus seinen gezwungenen Wendungen und Phrasen. Seine wirkliche Schwärmerei streifte zuweilen nahe genug an die Grenzen der wirklichen Verrücktheit. Aber in seinen Versen blieb er immer bei Verstande. Er fiel, vermuthlich vor Ueberspannung, in eine Krankheit. Mehrere Tage litt er die heftigsten Schmerzen und konnte kein Glied rühren. In diesem Zustande kam er von Betrachtungen über das allgemeine Loos der Sterblichkeit auf den Gedanken an die Möglichkeit eines nahen Todes seiner Beatrice, die sich doch damals ganz wohl befand. In diesen Gedanken vertiefte er sich mit solcher Wehmuth, daß er zuletzt im Ernste seine Beatrice todt vor sich zu sehen glaubte. Er sah ihr Leichenbegängniß. Er schluchzte. Er rief laut ihren Namen. Als er wieder zur Besinnung kam, hörte er, daß seine Freunde ihn für todt hielten. Sie aus dem Irrthume zu reissen, erzählte er ihnen die Geschichte seines Herzens, aber wohl bedächtig, ohne den Namen seiner Lieblichsten [k]) zu nennen. Sobald er wiederhergestellt war, brachte er das melancholische Spiel seiner Phantasie, so wie es ihn in seiner Krankheit beschäftigt hatte, in eine Canzone. Dieser zweite Versuch ging noch mehr in's Große, als der erste. Die ganze Canzone ist erzählend. Der junge Dichter schwang sich, ohne es zu wissen, zum ersten Male auf den Weg seiner poetischen Bestimmung. Ohne irgend eine künstliche Umbildung seines Stoffs erzählt er zwar nur chronologisch, was er als Kranker geträumt hatte. Aber in dieser Krankheitsgeschichte kommen Stellen vor, in denen man den ganzen Dichter sieht, der schon Anstal-

ten

k) Questa gentilissima ist der Ausdruck, mit dem er sie in Prosa am liebsten bezeichnet.

ten traf, eine poetische Reise durch die Hölle und den Himmel zu wagen. Er sah, wie die Sonne sich verdunkelte und die Sterne erschienen, und Sonne und Sterne weinten; wie die Vögel aus der Luft herabfielen und die Erde erbebte; und wie ihm ein Mann mit bleichem und welkem Antlitz erschien, der ihm sagte: "Was machst du? Weißt du nichts Neues? Sie ist todt, deine Geliebte, die so schön war."[l])

Die folgenden Sonette und Canzonen, mit denen er fortfuhr jede ihm merkwürdige Bewegung seines Herzens zu poetisiren, waren ruhigeren und sanfteren Inhalts. Aber seiner Phantasie, die sich in dieser Region nicht höher heben konnte, sanken auch schon wieder die Flügel. In der Ebne der lieblichen Schwermuth umherschweben und mit petrarchischer Wollust bei jeder Blume verweilen, das war das Einzige, was ihm übrig blieb, wenn er als Sonnetten- und Canzonendichter fortfahren wolte, ohne in die Litanei der Provenzalen zurückzufallen. Aber dazu war sein Gefühl zu leidenschaftlich und seine Kraft zu stürmisch. Wer weiß, wohin er sich verirrt haben würde, wenn nicht das Schicksal den Traum, in dem er seine Beatrice als todt beweinte, plötzlich als eine Prophezeihung erfüllt hätte. Beatrice Portinari starb im sechs- und zwanzigsten Jahre ihres Alters[m]).

So

l) Poi mi parve vedere a poco a poco
Turbar lo sole ad apparir la stella,
E pianger egli ed ella,
Cader gli augelli, volando per l'are,
E la terra tremare;
E uom m'apparve scolorito e fioco,
Dicendomi: Che fai? Non sai novella?
Morta è la donna tua, ch' era sì bella.

m) Dante vergißt nicht, in seiner Vita nuova bei dieser

Gele-

So sehr Dante vorher durch den eingebildeten Tod seiner Geliebten erschüttert worden war, so resignirend wußte er sich in den wirklichen Verlust zu finden, den er jezt erlitten hatte. Er weinte lange, aber still. Und hatte er denn am Ende einen großen Verlust erlitten? Nie war ihm seine Beatrice mehr als der unschuldige Gegenstand einer idealisirenden Phantasie und einer anspruchlosen Liebe gewesen. Das Maß der Schmerzen, die er über ihren Tod empfinden konnte, war schon voll. Sein Traum war der Wirklichkeit zuvorgekommen. Seine Seele war mit allen Vorstellungen, die Beatricens Tod in ihm erregen konnte, schon bekannt. Vielleicht kam ihm die Erfüllung seines prophetischen Traums nur als etwas ganz Natürliches vor. Und die Ueberzeugung, daß er nun einen wirklichen Engel liebte, konnte einen Geist, der sich so gern zu den Höhen des Himmels erhob, leicht mit dem Schicksale versöhnen, das ihm auf der Erde im Grunde nichts geraubt hatte.

Ob Dante schon damals, oder erst lange nach dem Tode seiner Geliebten den Gedanken faßte, ihrem Namen auch unter den Menschen Unsterblichkeit durch ein Gedicht zu verschaffen, das in der Geschichte der Poesie seines gleichen nicht hätte, ist ungewiß. Seine ersten

Gelegenheit seine astrologischen Speculationen auf's Aeusserste zu treiben. Nicht zufrieden damit, bemerkt zu haben, daß Beatrice am neunten Tage des Monates starb, mußte die Zahl Neun auch in den Monaten entdeckt werden; und weil sie nach der christlichen Zeitrechnung auf keine Art herauskommen wolte, nahm er seine Zuflucht zur jüdischen, nach welcher der Monat Tisri, d. i. Junius, in welchem Monate Beatrice starb, der neunte ist. Wie viel Zeit mögen dem fleissigen Dante diese Grübeleien weggenommen haben!

ersten Verse nach Beatricens Tode waren noch von der gewöhnlicheren Art. Er fuhr fort, sein Gefühl in Sonetten und Canzonen ausströmen zu lassen. Vorzüglich zeichnet sich darunter die erste Canzone aus. Sie ist wieder an die Frauenzimmer gerichtet, denen er den himmlischen Werth seiner Geliebten schon einmal an's Herz legte, als sie noch lebte. Jetzt erzählte er ihnen in melodischeren Versen, als er noch je gemacht hatte, daß seine Beatrice dahin gegangen sei in den hohen Himmel, das Reich, wo die Engel in Frieden wohnen; daß keine Kraft der Wärme oder Kälte sie wie das Licht einer irrdischen Fackel emporgehoben habe, sondern nur ihre große Güte, die in ihrer Demuth leuchtete; daß sie voll solcher Tugend durch die Himmel empor gestiegen sei, zur Verwunderung des ewigen Herrn [n]).

Durch das dichterische Hin- und Herschweben von der Einbildung zur Wirklichkeit und von der Wirklichkeit zur Einbildung wurde Dante bald nach dem Tode seine Beatrice verleitet, eine kleine Untreue an ihr zu begehen. Er fand eine andere Dame, die ihn einige Mal mitleidig angesehen hatte, so reizend, daß er diese neue Zuneigung zum Inhalt einiger Sonette machte. Aber bald machte er sich bittere Vorwürfe über

n) Ita n' è Beatrice in l' alto cielo,
Nel reame, ove gli Angeli hanno pace;
E sta con loro; e voi, donne, ha lasciate.
Non la ei tolse qualità di gielo,
Ne di calor, siccome l'altre face,
Ma sola fù sua gran benignitate,
Che luce nella sua umilitate,
Passò gli cieli con tanta virtute,
Che fè maravigliar l'eterno Sire.
Der Anfang dieser Canzone ist: Gli occhi dolenti per pietà del core etc.

über diese Nachgiebigkeit seiner bestechlichen Phantasie. Sein Herz kehrte für das Mal und seine Muse für immer zu Beatrice'n zurück. Nur brachte, was er noch in Sonetten zu ihren Lobe sang, ihn und die Poesie nicht weiter. Auch wenn er nachher noch hier und dort in der wirklichen Welt besondre Beschäftigung für sein Herz fand, gewann und verlor er als Dichter nichts dabei. Die Geschichte der Poesie übergeht also alle dahin gehörigen Anekdoten. Beiläufig mag bei dieser Gelegenheit nur noch angemerkt zu werden, daß Dante, da er als Mann den Weg der bürgerlichen Ordnung betrat, eine Florentinerinn aus der Familie Donati zu seiner Gattinn wählte. Vermuthlich machte er auch um diese Zeit den merkwürdigen Auszug aus seinen Tagebüchern unter dem Titel: Das neue Leben.

Der Dichterkranz reizte den Ehrgeiz Dante's ohne Zweifel mehr, als die Bürgerkrone. Aber er entzog sich seinem Vaterlande nicht. Jetzt ein gebildeter, mit mancherlei Kenntnissen ausgerüsteter, wenn gleich noch junger Mann, versuchte er sich zuerst als Soldat. Schon vor dem Tode seiner Beatrice, im Jahr 1289, hatte er einen Feldzug gegen die Aretiner mitgemacht. Das Jahr darauf, 1290, wo Beatrice starb, focht er mit in einem Treffen gegen die Pisaner. Militärischer Ruhm ließ sich in diesen kleinen Kriegen, durch die eine italienische Stadt die andre aufzureiben suchte, eben nicht erwerben. Aber ein Dichter, der sich geneigt fühlte, Kriegsthaten zu besingen, konnte auch in solchen kleinen Kriegen genug lernen. Dante gehörte nicht zu diesen Dichtern. Das irrdisch Erhabene des kriegerischen Heldenmuths und die Bilder der Schlachten hatte für ihnen keinen Reiz. Seine Phantasie schwebte nach der über- und unterirrdischen

dischen Welt. Da begegnete sie der scholastischen Gelehrsamkeit, mit der seine Seele zu vertraut geworden war, um sie entbehren zu können; und nur dort konnte sie auch dem Bilde seiner Beatrice begegnen.

Besser, als zum Soldaten, taugte Dante, wo nicht zum Geschäftsmann, doch zum rüstigen Wortführer einer politischen Partei. Die kalte Besonnenheit, die den wahren Politiker bildet, lag nicht in Dante's Charakter. Aber nie war auch ein Staat weiter von der wahren Politik entfernt, als die kleinen Republiken des damaligen Italiens. Alle waren zerrissen in ihrem Innern, und nach aussen in unbestimmter Richtung hin und her wirkend unter den Einflüssen fremder Mächte. Auch in Florenz hatten abwechselnd die beiden Hauptparteien der Guelfen und Gibellinen geherrscht, bis die Guelfen durch einen entscheidenden Sieg auf einige Zeit die Oberhand gewannen. Die innere Ruhe, die dadurch errungen zu seyn schien, war aber von kurzer Dauer. Die vormals sogenannten Guelfen zerfielen unter sich selbst; und die neuen, zufällig entstandenen Parteinamen der Bianchi und Neri, oder Weissen und Schwarzen, bezeichneten in Florenz neue Gibellinen und neue Guelfen. Gerade in der Periode, wo der gegenseitige Haß dieser Parteien der Weissen und Schwarzen die florentinische Republik wieder mit einer Katastrophe bedrohte, betrat Dante den Weg der Ehre als Staatsmann. Er schloß sich, aus welchen Gründen? ist ungewiß, an die Partei der Weissen. Welches Vertrauen man in ihn setzte, beweisen die Würden, zu denen man ihn in der ersten Reife seines männlichen Alters erhob. Wenn er auch nicht alle die Gesandschaftsposten bekleidete, die ihm seine Biographen zutheilen,

len *), so läßt sich doch nicht bezweifeln, daß er wenigstens einige Mal als Gesandter der Republik oder seiner Partei gedient hat. Bald nahm er einen Platz unter den Priori, dem Collegium der Ersten des Staats, ein. Mit dieser hohen Würde bekleidet, übernahm er die gefährlichste Gesandschaft, die damals einem florentinischen Patrioten aufgetragen werden konnte. Längst schon hatte sich der französische Prinz Carl von Anjou in die politischen Streitigkeiten der italienischen Staaten gemischt, um ihre Uneinigkeiten zu benutzen. Auf ihn rechnete in Florenz die Partei der Schwarzen. Die Weissen setzten dieselbe Hoffnung auf den Pabst Bonifaz VIII., dessen Intriguen ihnen nicht bekannt genug waren. Der schlaue Pabst verstand sich mit Carl von Anjou. Dante, entweder nichts davon ahndend, oder voller Vertrauen zu seinen politischen Fähigkeiten, durch die er der Sache eine andre Wendung zu geben hoffte, reisete in aller Treuherzigkeit als Gesandter an den römischen Hof ab. Er dachte wohl nicht, als er voll patriotischer Träume seine Vaterstadt verließ, daß er sie nie wieder sehen solte.

Während Dante in Rom negotiirte, brach in Florenz der Sturm aus, der die Partei der Weissen zu Boden warf. Carl von Anjou, gegen den Dante öffentlich gestimmt hatte, erschien vor der Stadt. Die Schwarzen führten ihn triumphirend ein; und der

o) Man vergleiche *Tiraboschi*, Storia della litt. Ital. Tom. V. p. 387. Schwer zu begreifen ist es allerdings, woher Dante in den wenigen Jahren, wo er als Geschäftsmann in den Diensten seiner Republik stand, zu allen den Gesandschaften, mit denen ihn der Historiker Philelphus beehret werden läßt, die Zeit genommen haben soll.

der Pabst ließ geschehen, was geschah. Die Partei der Weissen wurde aus der Stadt verwiesen; Dante mit ihnen. Sein Exil solte, nach der ersten Verurtheilung, nur zwei Jahre dauern, wenn er binnen dieser Zeit eine ansehnliche Geldstrafe erlegte. Er verstand sich dazu entweder nicht; oder seine Feinde glaubten, nach neuer Ueberlegung, aus Rachsucht, oder aus Politik, noch härter gegen ihn verfahren zu müssen. Denn daß er sich der Verbrechen schuldig gemacht haben solte, die man als Gründe der geschärften Strafe anführte, ist durchaus unglaublich. Man warf ihm, zugleich mit vierzehn andern der vornehmsten Vertriebenen, Erpressungen und Veruntreuungen öffentlicher Gelder vor. Wie vielen Antheil Parteiwuth und Erbitterung an diesem Vorwurfe hatten, beweiset selbst die Strafe, lebendig verbrannt zu werden, die man den Verurtheilten auf den Fall androhte, wenn sie sich in den florentinischen Grenzen wieder sehen lassen solten. So unerhört diese Strafe im Verhältnisse zu dem Verbrechen war, das dadurch abgebüßt werden solte, so entfernt war ohne allen Zweifel dieses Verbrechen von der kindlich frommen Seele Dante's. Mit solchen Leidenschaften, wie die waren, die seine Phantasie in dichterische Thätigkeit sezten, vertrugen sich wohl Ehrgeiz und blinde Parteilichkeit, aber nicht Eigennuz und Gewaltthätigkeit gegen Arme.

In seinem acht und dreissigsten Jahre war nun Dante, verwiesen als ein Verbrecher, ohne Vaterland und ohne Eigenthum. Anfangs schien sein Schicksal noch nicht entschieden. Die Vertriebenen, zu denen er gehörte, sammleten einen zahlreichen Anhang um sich und rückten, eine kleine Armee von nicht

weni=

weniger als sechzehn hundert Reutern und neun tausend Mann zu Fuß, gegen Florenz an. Aber entweder war ihre Uneinigkeit, oder die Ungeschicklichkeit ihres Führers an dem Mislingen der Unternehmung schuld, auf die sie ihre letzte Hoffnung setzten. Sie wurden, als sie nur noch wenige Stunden von Florenz standen, wo man schon vor ihnen zitterte, auf einmal andrer Meinung, zogen sich zurück, und zerstreuten sich.

Es ist ungewiß, ob Dante den unüberlegten Feldzug gegen seine Vaterstadt mitgemacht hat. Er selbst sagt uns so wenig davon, wie seine ersten Biographen. Daß er sich aber mit seiner eignen Partei nicht vertragen konnte, beweisen seine eigenen Worte in einer Stelle seines großen Gedichts, wo er es sich zur Ehre anrechnet, eine Partei für sich allein gemacht zu haben und mit den Andern, deren er sich schämt, nicht gleichen Sinnes gewesen zu seyn [p]).

Die Vertreibung Dante's aus Floren macht in der Geschichte seines Geistes und seiner Poesie die zweite Epoche. Die sanfteren Gefühle, die bis dahin fast der einzige Inhalt seiner Lieder gewesen waren, mußten sich nun mit den Gefühlen der Armuth, des erlittenen Unrechts und des glühenden Zorns gegen seine Fein-

p) E quel che più ti gravera le spalle,
Sarà la compagnia malvagia e scempia,
Con la qual tu cadrai in queste valle,
Che tutta ingrata, tutta matta ed empia
Si farà contra te; ma tutto appresso
Ella, non tu, n'avrà rosse le tempia.
Di sua bestialitate il suo processo
Fara la pruova, si, ch'a te fia bello,
Averti fatta parte per te stesso.

Dante, del Paradiso, Canto XVII.

Feinde vereinigen. Wie tief er das Drückende seiner Lage empfand, sehen wir unter andern aus der schon erwähnten Stelle seines Gedichts, die er lange nachher schrieb, als er schon an das Schicksal eines Heimathlosen gewöhnt war. Alle Großmuth, mit der man ihn hier und da, besonders in Verona, aufnahm, machte ihn die peinliche Demüthigung nicht verschmerzen, "das Salz im Brodte Anderer schmecken und fühlen zu müssen, wie hart der Weg ist, wenn man nur auf fremder Treppe hinauf und herabsteigt." q)

Ein unfreundlicher Ernst wurde nun ein Hauptzug in diesem Charakter, dem es Bedürfniß war, seinen stärksten Gefühlen in einer dichterischen Form Bestand zu geben. Keine fremdartige Beschäftigung trennte ihn freilich mehr von der Kunst, für die er geboren war. Es war seinem Geiste sogar zuträglich, durch einen gewaltigen Stoß des Schicksals aus dem sanften Gleise geworfen zu seyn, indem seine Poesie sonst unter Sonetten und Canzonen vielleicht verschwunden seyn würde. Aber was er als Dicher auf der einen Seite gewann, verlor er auf der andern. Seine leidenschaftliche Seele büßte zuviel von der Freiheit ein, zu der sie schon nicht Ruhe genug hatte. Das stille Wohlgefallen am Schönen und Großen; die Herrschaft, die der schaffende Geist über den Stoff ausüben soll, den er in seinem und Anderer Herzen findet; die Darstellung der Leidenschaft ohne ein dringenderes Interesse, als das des innigen Gefühls und des Werths

der

q) Tu proverai, ſiccome ſa di ſale
Lo pane altrui, e com' é duro calle
Lo ſcendere e'l ſalir per l'altrui ſcale,

l. c. Canto XVII.

der Darstellung selbst; diese Freiheit des Geistes, ohne die der kühnste Erfinder und der kraftvollste Dichter die höchste Schönheit der Poesie überhaupt, besonders aber der Epopöe und des Drama, verfehlt, war in Dante's Seele nicht so stark, wie das Gefühl seines Schicksals. Was hätte aus ihm werden können, wenn er gelernt hätte, eben so liberal, als energisch und aus der Fülle seines innersten Herzens zu dichten!

Die Geschichte der Wanderungen Dante's von einer Stadt Italiens zu andern steht mit der Geschichte seiner Poesie in einiger, aber nicht in viel umfassender Verbindung. Mehr wäre daran gelegen, zu wissen, ob Dante den Entwurf zu seinem großen Gedichte, der göttlichen Comödie, schon vor seinem Exil gemacht, oder ob er gar, wie Einige behaupten, die ersten Gesänge schon damals ausgeführt hatte. Ueber diese Notizen wird aber nicht weniger gestritten, als über den Aufenthalt Dante's in Bologna, Padua und andern Orten. Nur die besonders günstige Aufnahme, die er in Verona bei den edlen Herren Della Scala oder Scaligeri fand, hat er selbst ausser Zweifel gestellt durch die für ihn und diese Familie gleich ehrenvollen Beweise seiner Dankbarkeit, besonders in einer Stelle seines großen Gedichts. Da nennt er den Alboin della Scala, der zugleich mit seinem damals noch sehr jungen, nachher aber berühmteren Bruder Can della Scala in Verona herrschte, "den großen Lombarden, der ein so geneigtes Augenmerk auf ihn hatte, daß zwischen ihnen bei den im Verlangen und Gewähren das Erste war, was zwischen Andern das letzte ist." r). Auf die

r) — — — Il gran Lombardo
Ch' avrà in te si benigno riguardo,

Che

ie Länge aber konnte sich der eigenwillige und republica-
isch erzogene Dichter auch am Hofe der Della Scala
mit den Schranken der höfischen Circumspection nicht
ertragen. Man erzählt davon eine Anekdote, die,
wenn sie wahr ist, beweiset, daß Dante zuweilen so
asch sprach, als er dachte, ohne den ganzen Sinn sei-
er Worte zu bedenken. Can della Scala fragte ihn
inmal in Gegenwart Vieler, woher es wohl komme,
aß man an seinem Hofe einen geistlosen Spaßmacher
öher schätzte, als einen weisen Mann, wie Dante?
Ohne sich zu besinnen antwortete Dante: Das sei kein
Ding zum Verwundern; denn die Menschen geben ge-
wöhnlich ihres Gleichen den Vorzug [s]).

Was auch immer die Veranlassung zur Abreise
Dante's von Verona war; die Dankbarkeit, die er
egen die Della Scale in seinem Herzen mitnahm,
rlaubte ihm nicht, der Unannehmlichkeiten, die er an
hrem Hofe fand, zu erwähnen.

Noch ein Mal schöpfte der herumirrende Dante
Hoffnung, in seine Vaterstadt und seine Rechte wie-
er eingesetzt zu werden, als sich das Gerücht verbrei-
ete, der neu erwählte Kaiser Heinrich VII. aus dem
Hause Luxemburg werde nach Italien kommen. Un-
er der Regierung Rudolphs von Habsburg und sei-
nes Sohns Albert von Oesterreich, dem Heinrich in
der

Che del fare e del chieder tra voi due
Fia prima quel che tra gli altri é più tardo.

Del Paradiso, *Canto XVII.*

Die Rede ist seinem Ahnherrn Cacciaguida in den Mund gelegt, als dieser ihm seine Schicksale prophezeiht.

s) Der Gewährsmann für diese Anekdote ist Petrarch, der Dichter, in seinen Rebus memorabilibus, lib. IV.

der Kaiserwürde folgte, konnten sich die Gibellinen in Italien nicht, wie vormals, als Anhänger der Kaiser ansehen; denn weder Rudolph, noch Albert fanden für gut, sich in die italienischen Angelegenheiten zu mischen und die Ehre, zu Rom vom Pabste gekrönt zu seyn, mit dem Blute ihrer deutschen Unterthanen zu erkaufen. Sobald aber wieder ein Kaiser nach Italien kam, konnte er auf die politischen Gegner des Pabstes wenigstens so lange rechnen, als sein Vortheil der ihrige war. Um eben dieses Vortheils willen sehnten sich die vertriebenen Florentiner, zu denen Dante gehörte, nach der Ankunft eines deutschen Kaisers in Italien. Dante hatte das Herz, auf die Gefahr, zur Aussöhnung mit seinen Gegnern in Florenz auch die letzte Hoffnung zu vernichten, als öffentlicher Vorsprecher der Gibellinen aufzutreten, die den Kaiser Heinrich VII. als den Retter Italiens einluden, sich an ihre Spitze zu stellen. Er setzte für diesen Zweck zwei Schriften auf, die beide, ohne Nachtheil seines Ruhms, hätten ungeschrieben bleiben können. Die erste war ein Brief an den Kaiser selbst, in italienischen Sprache, die der Kaiser also vermuthlich verstand; ein seltsamer Brief, glühend von Leidenschaft, und strotzend von schwülstigen Phrasen; das wunderlichste Gemisch von ungeheurer Phantasterei, politischer Unterthänigkeit und schrankenloser Erbitterung t).

Wie

t) Halb poetisch, halb canzleimäßig betitelt er den Kaiser in der Anrede den ruhmwürdigsten und glücklichsten Triumphator und sonderlichen Herrn (singolare Signore), Herrn Heinrich, von Gottes Gnaden König der Römer u. s. w. Diesem senden Dante Alighieri, aus Florenz und mit Unrecht von da verbannt (Fiorentino e non meritevolmente sbandito) Küsse zu auf die Erde zu seinen Füßen u. s. w.

Dann

Wie der Kaiser diesen Brief aufgenommen hat, wissen wir nicht. Dante aber glaubte des Guten in diesem Geschmacke noch nicht genug gethan zu haben. Er schrieb nun auch noch in lateinischer Sprache das berüchtigte Buch von der Monarchie, einen politischen Tractat zu Gunsten des Kaisers. Eine spitzfindigere, und zugleich crassere Empfehlung einer Universal-Monarchie als der besten Regierungsform findet sich vielleicht nicht in der ganzen Litteratur der Politik.

Dann wird der Kaiser mit der Sonne verglichen. Er soll das Zeitalter Saturns nach Italien zurückbringen. Und was dergleichen schöne Sachen mehr sind. Dann ist die Rede vom heil. Evangelisten Lucas, den Dante hier im ganzen Ernste durch eine gewaltige Metonymie den Ochsen nennt, der brüllt, entzündet von der Flamme des ewigen Feuers (il nostro bue, santo Luca Evangelista, acceso della fiamma dello eterno fuoco, mugghia). Dann folgen Verse aus dem Virgil. Der Kaiser soll sich Italiens annehmen wenigstens um seines Erbprinzen willen, den Dante mit dem Ascanius vergleicht, nach der virgilischen Stelle:

Ascanium surgentem —
Respice, cui regnum Italiae Romanaque regna
Debentur.

Dann folgen die Invectiven gegen die guelfische Partei, das bestialische Volk (la gente bestiale). Florenz wird betitelt die Viper in den Eingeweiden der Mutter; das räudige Schaaf, das die Heerde des Herrn ansteckt; die verfluchte Myrrha, die sich im Feuer der Umarmungen ihres eignen Vaters entzündet. So geht es fort bis zu Ende. Der Brief ist datirt: In Toscana, unter der Quelle des Arno, den 16. April, 1311. Er steht in der Venezianischen Quartausgabe der Werke des Dante (vom Jahre 1758), Vol. IV. p. 234.

Dante's litterarischer Nachlaß, abgerechnet seinen politischen Tractat und seinen Brief an den Kaiser, ist ein Schatz von unvergänglichem Werthe. Was dieser seltene Geist als Dichter, als Prosaist, und als Rhetoriker geleistet hat, verdient eine genauere Auseinandersetzung.

Dante's italienische Gedichte — denn auch einige lateinische und ein provenzalisches führen seinen Namen — lassen sich unter drei Classen bringen; seine lyrischen Jünglings-Gedichte; seine göttliche Comödie; und seine Uebersetzung der Bußpsalmen nebst dem Credo und noch einigen Compositionen geistlichen Inhalts in demselben Geschmacke.

Von den lyrischen Jünglings-Gedichten ist schon oben ausführlich die Rede gewesen. Sie sind als ein Theil des wirklichen Lebens des Dichters anzusehen. Sie beweisen, wie wenig Dante zu den unbefangenen Köpfen gehöret, die nur die Resultate ihre Beobachtungen und ihrer Lectüre in eine poetische Form fassen, oder sich und ihr Publicum mit freien Spielen des Witzes ergötzen. Wie dürfen ihm diesen Mangel an poetischer Unbefangenheit so wenig zur Sünde, als zum Verdienst anrechnen. Eine andre Art von lyrischer Poesie entspringt aus Bedürfnissen des Herzens, eine andre aus contemplativem Wohlgefallen an Bildern und Gedanken. Jene kann den Geist verführen, das Schöne dem prosaisch Wahren aufzuopfern, und aufrichtig gemeine Herzensergiessungen für vortreffliche Gedichte zu halten. Aber der Geist, der sich immer so verführen läßt, ist auch zur Poesie nicht berufen. In der Seele des Dichters, der diesen Ehrennamen verdient, kommt selbst das leidenschaftlichste Gefühl, dem er eine poetische Form giebt, selten anders als so

zur

zur Sprache, wie es das Gesetz dieser Form erlaubt; und dann entsteht eine Poesie, die eine Gewalt über den menschlichen Geist ausübt, deren sich der kühnste Bilderdichter, dessen lyrische Begeisterung nur das Werk eines sinnreichen Gedankens ist, nie rühmen kann. Die Poesie ist dann zugleich wahrhafte Beredsamkeit. In ihr findet der Mensch den Menschen. Diese Poesie aus ganzer Seele, nicht bloß aus Geschmack, zeichnet besonders die lyrischen Gedichte Dante's aus. Er trat freilich in die Fußtapfen der Provenzalen. Aber nur darum kam er weiter, als die Provenzalen, weil seine Schwärmerei mehr als das Modefühl seiner versificirenden Zeitgenossen war. Die unerkünstelte Entzückung, in die ihn ein Blick seiner Beatrice setzte, mußte sich anders ausdrücken, als die hergebrachte Galanterie. Deßwegen zeichnen sich die besseren seiner Sonette und Canzonen durch eine Kraft und Fülle aus, die man nicht bestimmter fühlt, als wenn man mit diesen Jünglings-Gedichten Dante's die Sonette und Canzonen von Cavalcanti, Cino, und den übrigen Dichtern dieser Zeit vergleicht. Selbst da, wo in diesen Gedichten die Energie des Ausdrucks fast in Abenteuerlichkeit übergeht, bemerkt man doch schon kühne Originalzüge, die den Dichter der göttlichen Comödie ankündigen [y]. Der frostigen Reimgaukeleien in

y) So in dem Sonette, das sich anfängt: Lo fin piacer di quello adorno viso. Da heißt es von den Seufzern, "daß sie weinend sagten, das Herz sei verwundet, und daß von der Zeit an in der wehmuthsvollen Seele des Dichters jeder Gedanke weinte."

— Quei sospiri, che di fore andaro,
Dicean piangendo, ch' il core era anciso,
Là ù di poi mi pianse ogni pensiero
Nella mente dogliosa.

in seinen lyrischen Gedichten sind nur wenig. Man findet unter ihnen nur eine einzige Sestine [z]). Auch die kindische Mischung mehrerer Sprachen, die zu den metrischen Modespielen jenes Zeitalters gehörte, hat sich Dante, so weit wenigstens seine noch vorhandenen Gedichte für ihn bürgen, nur ein einziges Mal erlaubt [a]). Auf Stellen, wo der Dichter die Sprache des

Eine Kühnheit von anderer Art ist die Seele einer Ballata, in der der Dichter das Anschauen seiner Geliebten mit dem Anschauen Gottes vergleicht, und auf diese Art seelig werden will, wie die Engel ihre Seeligkeit dem Anschauen Gottes verdanken.

Poiche saziar non posso gli occhi miei
Di guardare a Madonna il suo bel viso,
Mirerol tanto fiso,
Ch'io diverrò beato, lei guardando.
A guisa d'angel, che di sua natura,
Stando su in altura,
Diven beato, sol vedendo Iddio.

z) Sie hat in sechs sechzeiligen Stanzen und einer halben Beschlußstanze genau sechs Reimwörter, die sechs Mal wechseln, so daß jedes Mal die erste Zeile der neuen Stanzen das Reimwort der vorhergehenden wiederhohlt, also im Grunde gar kein Reim da ist. Die Wörter Ombra, colli, erba, verde, pietra, und donna, die Dante wählte, liessen sich denn auch ohne sonderliche Schwierigkeit als Knoten in einen galanten Gedanken schlingen.

a) Dieses Probestückchen ist drolligt genug. Es besteht aus italienischen, provenzalischen und lateinischen Zeilen, die ungemein zierlich in einander verflochten sind. Die erste Strophe fängt so an:

Ahi fauly ris, per que traï aves
Oculos meos? et quid tibi feci?
Che fatto m'hai così speietata fraude?
Jam audissent verba mea Graeci.
Sai omn' autres Dames, et vus saves,
Che ingannator non é degno di laude.

Und

es prosaischen Ungestüms für dichterische Feuer zu hal-
en durch sein leidenschaftliches Gemüth verführt wur-
e, stößt man auch nur selten b).

Nur wenige dieser Gedichte haben ein anderes
hema, als vergötternde und klagende Liebe. Unter
iesen wenigen sind einige scherzhaft; eins ist sogar eine
abel, nur der metrischen Form nach eine Ballata c).
Nach

Und so geht es fort. Zum Beschluß wird diesr drei-
züngige Beredsamkeit der Canzone als ein Verdienst an-
gerechnet, kraft dessen sie durch die ganze Welt ge-
hen kann.

> Canson, vos poves ir per tot le mond;
> Namque locutus sum in lingua trina.

b) In einem Sonette dieser Art verflucht der Dichter er-
stens den Tag, wo er seine Geliebte zum ersten Mal
sah, zweitens die verliebte Feile, die seine schönen Ge-
danken polirt hat, und drittens sein eignes Gemüth.
Ohne Zweifel gilt dieser Fluch einer Andern als der Bea-
trice.

> Jo maledico il di, ch'io vidi imprima
> La luce di vostri occhi traditori.
> — — — —
> E maledico l'amorosa lima,
> Ch'ha pulito i miei bei motti e bei colori.
> — — — —
> E maledico la mia mente dura, etc.

Man kann dadurch an den berühmten Fluch des Bischofs
Ernulphus erinnert werden.

c) Dante wäre bei seinem Talent zur sententiösen Darstel-
lung ohne Zweifel kein gemeiner Fabeldichter geworden,
wenn er mehr Versuche dieser Art gemacht hätte. Was
man aber an der Fabel, die sich unter seinen kleinern
Gedichten als Ballata findet, besonders bewundern muß,
ist die naive, fast Lafontainische Manier, die dem ernst-
haften Dante sonst ganz fremd ist. Die Fabel fängt
so an:

Quan-

Nach dem Wesentliche das Zufällige in einer Dichtung, nicht Jenes nach diesem auszubilden, kam einem Dichter damals nicht in den Sinn.

Dante's Canzonen übertreffen seine Sonette. Keine ist unter ihnen, gegen die eine strenge Kritik nicht Vieles mit Grunde erinnern könnte; aber auch keine, die sich nicht voll tief empfundener Wahrheit über das Gemeine erhöbe. In allen entdeckt man einen kräftigen Verstand, der nicht mit Floskeln spielt; einen festen Tact der Phantasie; kein unsicheres Umhertappen unter dämmernden Bildern; überall das Gepräge eines Geistes, der seines Stoffes mächtig ist. Auch an Mannichfaltigkeit fehlt es diesen Canzonen nicht. Einige haben einen schwebenden, andere einen langsam feierlichen Schwung. Einige sind mehr beschreibend, andere mehr betrachtend. Nur zuweilen verweht der dichterische Geist, um einem oratorischen Ernste zu weichen; und dann glaubt man einen Declamator zu hören [d]).

Aber

Quando il consiglio degli augei si tenne,
Di nicistà convenne,
Che ciascun comparisse a tal novella;
E la cornacchia maliziosa e fella
Pensò mutar gonnella,
E da molti altri angei accatò penne.

d) Ganz declamatorisch ist z. B. die Canzone An den Tod. Man kann sie als eine der ersten italienischen Oden dieser Art ansehen. Fast aber muß man vermuthen, daß diese Art von gedehntem Pathos nach der italienischen Empfindung die wahre Sprache der lyrischen Erhabenheit ist; denn fast alle spätere Oden der Italiener sind in einer ähnlichen Manier. Die Ode fängt an:

Morte, poi ch' io non truovo a chi mi doglia,
Ne cui pietà per me muova sospiri,
Ove ch'io miri, o'n qual parte ch'io sia;

Aber alle diese lyrischen Gedichte werden verdunkelt, durch das größere Werk das seinem Verfasser die Unsterblichkeit, nach der er strebte, unter den Namen der größten Dichter sichert.

Dante selbst, nicht einer seiner Bewunderer und Erklärer, gab diesem großen Werke den Titel Comödie; und dieser von ihm selbst gewählte Titel zur Beschreibung einer poetischen Reise durch die Hölle, das Fegfeuer und den Himmel, ist Zeuge der Kindheit der Kritik zu Dante's Zeit. Nach Dante's Theorie giebt es nur diese drei Arten des Styls, den tragischen, den komischen, und den elegischen Styl. Das sagt er schon ausdrücklich in seiner lateinischen Schrift von den

E perche tu se quella che mi spoglia
D'ogni baldanza, e vesti di martiri,
E per me giri ogni fortuna ria;
Perche tu, Morte, puoi la vita mia
Povera e riua far, come a te piace,
A te couven ch'io drizzi la mia face,
Dipinta in guisa di persona morta.

Man begreift kaum, wie der ennegische Dante sich zu so gedehnten Perioden, die so wenig sagen, hat bequemen können. Wie anders klingt der Anfang einer Canzone An den Gott der Liebe!

Amor, che muovi tua virtù del cielo,
Come 'l Sol lo splendore;
Che là si apprende più lo suo valore,
Dove più nobiltà suo raggio trova;
E come el fuga oscuritate e gelo,
Cosi, alto signore,
Tu scaccia la villate altrui del core.

Leichtigkeit und Lieblichkeit zeichnen vorzüglich die beiden Canzonen aus, deren eine anfängt: Tre donne intorno al cor mi son venute; und die andre: Jo miro i biondi e i crespi copegli etc. Die letzte gehört unter Dante's Gedichten auch zu den einzigen in ihrer Art. Das wollüstige Hinschwärmen von einem Reize der Körpers zum andern ist sonst nicht Dante's Sache.

der Beredsamkeit [e]). Nach dieser Eintheilung scheint er sein großes Gedicht, dessen erster Theil so stark wie irgend ein Gedicht der neueren Poesie die Sprache des wahrhaftig tragischen Pathos spricht, nur aus Bescheidenheit, oder aus Klugheit, eine Comödie, das ist, ein Gedicht im niedern Styl genannt zu haben. Aber so verhält es sich nicht damit. Er erklärt sich darüber bestimmt in der Zuschrift an den von ihm hoch verehrten Can della Scala, dem er den dritten Theil dieses Gedichts, das Paradies, zugeeignet hat. Da wiederhohlt er die Eintheilung des Styls in die genannten drei Arten; aber er erläutert seine Eintheilung noch ganz anders. Die Tragödie ist, nach dieser Erläuterung, zum Anfange bewundernswürdig und ruhig, zum Ausgange aber scheuslich und schrecklich und deßwegen Tragödie von dem griechischen Worte genannt, das einen Bock bezeichnet. Die Comödie aber fängt, nach Dante's Lehre, rauh an, und endigt glück-

e) In iis, quae dicenda occurrunt, debemus discretione potiri, utrum *tragice*, sive *comice*, sive *elegiace* sint canenda. Per Tragoediam superiorem stylum induimus, per Comoediam inferiorem, per Elegiam intelligimus stylum miserorum. So lauten die Worte *de vulgar. eloquent.* Lib. II. c. IV. Das Princip dieser Trichatomie zu entdecken, möchten sich wohl alle Logiker vergebens bemühen. Räthselhafter noch ist, was folgt: Si tragice canenda vicentur, *tum adsumendum est vulgare illustre.* Si vero comice, *tum quandoque mediocre, quandoque humile vulgare sumatur.* l. c. Nun soll doch wohl die Sprache der göttlichen Comödie ein Volgare illustre seyn. Also scheint es, als wolte Dante mit dem Titel Comödie die Freiheiten entschuldigen, die er sich mit dem Volgare illustre seiner Zeit nahm, um es durch Bereicherung aus mehreren Dialekten zu einem Illustre zu bilden, gegen welches das vorige nur ein Volgare war. Aber damit ist auch der Sinn des Dichters schwerlich getroffen.

lücklich. Also nennte er sein Gedicht besonders auch och deßwegen eine Comödie, weil es den Weg von er Hölle zum Himmel, nicht vom Himmel zur Hölle immt [f]).

Aus eben diesem Zueignungsschreiben lernen wir, aß Dante einen allegorischen Sinn seiner göttlichen Comödie in den buchstäblichen Sinn verwebrn wolte, nd daß die älteren Ausleger, die überall Allegorie ı diesem Gedichte suchen, wenigstens nicht so ganz uf dem unrechten Wege sind, wie ihnen einige neüere orwerfen [g]). Durch dieses Verweben des allegorischen

f) Dante's Zueignungsschreiben an Can della Scala giebt uns mehr Aufschlüsse über den Geist der göttlichen Comödie nach der Theorie ihres Erfinders, als alle Streitigkeiten der italienischen Litteratoren. Um so mehr ist es zu verwundern, daß die meisten dieser Litteratoren, selbst die gelehrten Fontanini und Tiraboschi, von dem merkwürdigen Briefe keine Notiz nehmen, oder ihn nicht zu kennen scheinen. Er steht in der Venezianischen Quartausgabe des Dante Vol. IV. part. I. p. 400. Der Titel ist: Magnifico atque victorioso D. D. Kani Grandi de Scala, sacratissimi et sereni principatus in urbe Verona et civitate Viceutia, devotissimus suus Dantes Allagherius, Florentinus natione, non moribus, etc. — Die Stelle, wo Dante sein Gedicht als eine Comödie charakterisirt, lautet so: Est comoedia genus quoddam *poeticae narrationis* ab omnibus aliis differens. Differt ergo *in materia* a Tragoedia per hoc, quod tragoedia in principio est admirabilis et quieta, in fine, sive exitu, foetida et horribilis, et dicitur propter hoc a *tragos* etc. Comoedia vero inchoat asperitatem alicuius rei; sed eius materiam prospere terminatur. — Similiter differunt *in modo loquendi*. Da kommt er auf seine erste Theorie zurück.

g) Dante trägt seine Ideen über dem allegorischen Sinn seines Gedichts und über die Allegorie überhaupt mit allem

schen und buchstäblichen Sinns wurde Dante irre in seiner eigenen Erfindung. Ein allegorisches Gedicht konnte nicht füglich eine Erzählung seyn, in welcher wirkliche Personen redend und handelnd eingeführt wurden. Ein solches Gedicht aber solche Dante's göttliche Comödie werden. Seine ihm unvergeßliche Beatrice solte die Hauptperson und in einem gewissen Sinne die Heldinn der Fabel seyn. Einer Menge andrer historisch bekannten Charaktere wolte er in der Hölle, dem Fegfeuer, oder dem Himmel einen Plaz anweisen. Und doch solte der allegorische Sinn eine vorzügliche Schönheit der ganzen Erfindung seyn. Selbst die Vergötterung der Beatrice in diesem Gedichte solte durch den allegorischen Sinn erst ihre höchste Bedeutung erhalten. Durch diesen überkünstlichen Entwurf zu einem historisch-allegorischen Gedichte verwickelte sich Dante in ein Netz von Subtilitäten. Die poetische

lem Pomp der scholastischen Spitzfindigkeit vor. Er unterscheidet sechs Dinge, die bei der Beurtheilung eines Geisteswerks in Betracht kommen, als da sind: Factum, agens, forma, finis, libri titulus, et genus philosophiae. Denn Sinn seines Gedichts nennt er mit einem barbarischen Worte Polysensum. Zur Erläuterung des Unterschieds zwischen dem buchstäblichen und allegorischen Sinne wählt er einen biblischen Spruch aus dem alten Testamente, wo vom Ausgange der Israeliten aus Egypten, zugleich aber, nach Dante's Erklärung, von der Erlösung der Menschen durch Christus die Rede ist. Das moralische Subject der Allegorie seines Gedichts ist, nach seiner Selbsterklärung, am Ende gar **der Mensch überhaupt**, in wiefern er durch Verdienst und Schuld im Gebrauche seiner freien Willkühr der bestrafenden und belohnenden Gerechtigkeit unterworfen ist. Dem Beschluß dieser Zueignungsschrift an Can della Scala macht eine scholastisch-methodische Zergliederung der Allegorie des **Paradieses**, dem diese Zueignung zugleich zur Vorrede dient.

sche Wahrheit und die Allegorie wolten sich in dieser Verwickelung nicht zusammen fügen. Es blieb dem sinn- und geheimnißreichen Dichter nichts anders übrig, als, sich durch Sprünge im Dunkeln zu helfen, und dadurch bald die Erzählung durch die Allegorie, bald diese durch jene, so zu verstecken, daß kein Ausleger ihm zu folgen im Stande ist. So konnte er es wagen, dieselbe Beatrice, die als Bice Portinari seine Geliebte gewesen war, als die personificirte Weisheit des Himmels einzuführen. So konnte er auch alle kritischen Erkundigungen nach dem Wege, der aus Italien in die Hölle, und von der höchsten Sphäre des Himmels zurück nach Italien führt, als unstatthaft abweisen. Allegorisch tritt er seine Reise an; und wie er wieder nach Haus gekommen ist, läßt er uns errathen.

Ob Dante selbst dem Titel seiner erzählenden Comödie das Epithet der Göttlichkeit beigefügt hat, ist nicht wohl auszumachen. Wenn er es that, so dachte er ohne Zweifel dabei nur an den theologischen Inhalt, nicht an das ästhetische Verdienst seiner Erfindung.

Dieses Verdienst zu schätzen, muß man nicht nur den Geist des Zeitalters von dem Geiste des Dichters zuscheiden; man muß das gothisch-große Labyrinth mehr als Ein Mal durchwandern. Man muß die Erfindung mit dem Maßstabe der Ausführung nachmessen. Der Nebel der Allegorie, der auf dem Ganzen liegt, erschwert die Uebersicht. Man kann sie sich erleichtern, wenn man sich zuerst nur nach dem Sinn und den Abtheilungen des Ganzen und der Composition, und dann mit Muße nach den schönsten Partieen umsieht.

Dante's göttliche Comödie ist keine Epopöe. Sie hat keinen Helden und, im epischen Sinne, keine Handlung. Es ist eine poetisch theologische Reisebeschreibung. Das Höchste, was eine theologisch dichtende Phantasie umfassen kann, Himmel und Hölle, sind die Extreme der Reise. Zwischen beiden macht das Fegfeuer die Brücke. So kommen, dem katholischen Kirchenglauben gemäß, die drei Hauptabtheilungen der göttlichen Comödie ohne alles Verdienst des Dichters zum Vorschein.

Aber nur diesen Umriß, der noch nicht einmal ein Grundriß heissen kann, hat der Kirchenglaube dem Dichter vollständig geliefert. Von der innern Anordnung der Hölle, des Fegfeuers und des Himmels geben selbst die Kirchenväter und die Legende nur unzusammenhängende Notizen. Hier mußte Dante selbst der Schöpfer der unter- und überirrdischen Welt werden. Er mußte Berge und Thäler, Seen, Flüsse, Schlösser, Moräste, und was sonst auf Reisen vorkommt, zweckmäßig erfinden. Seinem poetischen Ermessen blieben die ganze Oekonomie der höllischen Marterkammer, die Vertheilung der Quaalen, die Mittel der Seelenreinigung und die Variationen der himmlischen Freude überlassen. Nicht ganz leicht folgt man dem sinnreichen Erfinder in der Anordnung, die er zu treffen für gut gefunden hat. Noch weniger versteht man überall, warum gewisse Verbrechen nach Dante's Criminaljustiz gerade auf die angegebene Art bestraft, oder, warum gewisse Tugenden gerade so, und nicht anders, belohnt werden. Auch die Reinigungsmittel im Fegfeuer sind nach einer Specialtherapie verordnet, zu deren Erklärung wenigstens die Philosophie als Seelenheilkunde nicht hinreicht.

Ortho-

Orthodoxie und Gelehrsamkeit vereinigten sich in Dante's Phantasie, so gut es gehen wolte, mit richti-
jem Sinn für das ästhetisch Wahre und Große, um
ier Hölle, dem Fegfeuer und dem Himmel im Gan-
en eine ziemlich schickliche Form zu geben. Die Hölle
st in der göttlichen Comödie ein trichterförmiger Ab-
jrund; je tiefer hinunter, desto schrecklicher, nach der
ibwärts gehenden Gradation der Verbrechen. Das
Fegfeuer ist ein feuriger Berg; je höher hinauf, desto
iäher dem Himmel. Der Himmel selbst ist der na-
ürlichen Vorstellungsart fast noch angemessener. Er
ängt an, wie wir ihn in unsrer Sinnenwelt wirklich
ehen, mit Sonne, Mond und Sternen, und verliert
ich über den Sternen in das Empyreum, den Sitz
ier Herrlichkeit Gottes. Aber diese drei idealischen
Welttheile, die Hölle, das Fegfeuer und den Himmel
iach der von Daute gewählten Form in eine topogra-
ohische Verbindung zu bringen, war ohne eine unge-
jeure Verwirrung aller natürlichen Vorstellungen nicht
vohl möglich. So lauge die Reise in der Hölle berg-
inter geht, geht Alles gut. Aber wie kommt man
ius der untersten Tiefe eines Abgrundes an den Fuß
eines entgegengesetzten Berges? Vor dieser Frage ver-
stummt alle sinnliche Wahrscheinlichkeit. Und die Art,
wie Dante diese Wahrscheinlichkeit überspringt oder,
eigentlich gesprochen, überklettert, ist vielleicht die
groteskeste Erfindung, die je in eines Menschen Kopf
gekommen ist. Im tiefsten höllischen Schlunde residirt
Lucifer, der König der Hölle oder, wie er im Gedich-
te selbst heißt, der Kaiser des jammervollen Reichs [h]).
Er

h) Lo 'mperador del doloroso regno.
Inferno, *Cant.* XXXIV.

Er ist in seiner scheuslichen Riesengestalt so groß, daß Dante eher einem Riesen gleicht, als ein Riese dem Arme Lucifers [i]). Diese höllische Potentatenmasse packen Dante und sein Führer bei den zottigen Haaren und klettern an einer seiner Hüften hinunter bis wo sich die Schenkel des Ungeheuers in ewigem Eise verlieren. Dort schwingen sich die Reisenden auf ein Mal herum, so daß ihre Köpfe, nach ihrer vorigen Richtung beurtheilt, unten, nach der neuen Richtung aber, die sie eben durch diesen Schwung bekommen haben, auf die entgegengesetzte Art oben sind. Nun stehen sie am Fuße des Fegfeuerberges und sehen den Lucifer ungefähr so, wie man sich selbst in einem Spiegel auf dem Boden sieht, die Beine oben und den Kopf unten. Das heißt ja wohl ein Ueberschwung der Phantasie. Aus dem Fegfeuer in den Himmel geht der Weg, zwar nicht mehr auf festem Boden, aber doch in poetisch natürlichem Schweben aufwärts von der Spitze des Fegfeuers, wo das irrdische Paradies liegt, zuerst in den Mond, und von da, nach dem ptolemäischen Weltsystem, immer höher hinauf bis über alle Sterne.

Keine leichtere Arbeit nach der Erfindung dieses Zusammenhangs der geistlichen Welt war für Dante's Phantasie die Abtheilung jedes der drei Haupttheile des Ganzen in Abschnitte und Kammern. Aber der Glaube an geheimnißvolle Zahlen und kirchliche Dogmen erleichterte dem Dichter ein Geschäft, das nach moralischen und psychologischen Gradationen der Verbrechen und Tugenden, und der Strafen und Beloh-nun-

i) E più con un giganton i 'mi coevegno,
Che i giganti non fan con le sue braccia.
l. c.

nungen, kaum ausführbar war. Neun Kreise hat die Hölle; neun Sphären der Himmel; und das Fegfeuer hat sieben Absätze. Wie die Abschnitte der Hölle und des Fegfeuers mit der Zahl der verzeihlichen und unverzeihlichen Sünden zusammenhangen, werden die Kenner der katholischen Dogmatik genauer wissen. Die Ordnung des Himmels in Dante's Paradiese folgt den sieben Planeten nach dem ptolemäischen Systeme, wozu dann der Himmel der Fixsterne und der Himmel der Herrlichkeit als der achte und neunte kommen. Eine gewagte Idee für jene Zeit war es ohne Zweifel, die Seeligen auch in den Planeten und Fixsternen und nicht bloß in einem besondern überhimmlischen Himmel unterzubringen.

Die meisten Unterabtheilungen im Locale der göttlichen Comödie hat die Hölle. Man schwindelt vor allen den Kreisen in Kreisen, und vor den Mauern, Flüssen, Schwefelpfützen, Gräbern, Flammenfeldern, Eisgruben, und was es sonst hier zu betrachten giebt. Ohne Studium kommt man nicht hindurch. Am Ende aber ist es auch nicht der Mühe werth, sich ganz in diese Ordnung der Hölle nach Dante's Erfindung hineinzustudiren. Das Kunstgefühl hat an Allem, was in der göttlichen Comödie System ist, wenig oder gar keinen Antheil.

Eben so wenig ästhetisches Interesse haben die meisten der Strafen, Reinigungsmittel und Belohnungen, durch deren Vertheilung Dante dem Richter der Welt vorzugreifen kein Bedenken getragen hat. Vielleicht liegt auch dabei eine schriftliche oder mündliche Legende zum Grunde. Unter den Strafen sind die meisten so grausam, als ob sie im Ernste da erfunden wären, wo Dante sie poetisch austheilt. Eine

Wollust wird als eine Gewaltthat gegen die Natur bestraft. Zu den Gewaltthätigen gehören, nach diesem System, auch die Selbstmörder. Ihre Strafe ist ungeheuer, aber doch nicht übel ausgedacht. Sie sind die einzigen Sünder, die in Dante's Hölle nicht in menschlicher Gestalt erscheinen. Denn, sagt der Dichter, was der Mensch sich selbst nimmt, erhält er billig nicht wieder. Die Selbstmörder sind also in knotige Bäume verwandelt, auf deren Zweigen Harpyen nisten, die sich zugleich von dem Laube nähren, so daß jeder Biß den Baum wie eine Wunde schmerzt [m]). Den untersten Platz in der Hölle wird, da er einmal besetzt werden mußte, vermuthlich Jedermann gern denen gönnen, die Dante hier untergebracht hat. Es sind die Verräther und namentlich diejenigen, die ihre Wohlthäter verrathen haben. Sie sind es, die von Frost erstarrt in ewigem Eise stecken.

Luci-

m) Einer dieser knotigen Bäume giebt den Dichter Auskunft darüber. Die Stelle gehört nicht zu den schlechtesten.

Allor soffiò lo tronco forte, e poi
 Si converti quel vento in cotal voce:
 Brevemente sara risposto a voi.
Quando si parte l'anima feroce
 Dal corpo, ond' ella stessa s' i disvelta,
 Minos la manda alla settima foce.
Cade in la selva, e non l'é parte scelta,
 Ma là dove fortuna la balestra,
 Quivi germoglia come gran di spelta.
Surge in vermena ed in pianta silvestra,
 L'Arpie pascendo poi della sue foglie
 Fanno dolore, e al dolor finestra.
Come l'altre verrem per nostre spoglie,
 Ma non però ch'alcuna seu rinvesta;
 Che non é giusto aver cio ch' uom si toglie.

Inferno, Cant. XIII.

Lucifer, der mitten unter ihnen bis an den halben Leib eingefroren ist, hat aber doch die Arme und seine drei Mäuler frei und macht so den Executor. Mit unersättlichem Appetit oder Grimm — denn man weiß nicht recht, was er eigentlich will — zerknirscht er immer zugleich drei Verräther mit seinen sechs Reihen Zähnen. Wie er es mit der Verdauung hält, oder ob er die zerkäueten Sünder, was wahrscheinlicher ist, ausspeiet und ruhen läßt, bis die Reihe wieder an sie kommt; darüber hat sich der Dichter nicht deutlich erklärt.

So schwer es ist, beim freien Ueberblick der Composition des ersten Theils der göttlichen Comödie immer ernsthaft zu bleiben, eben so reizt auch die Ordnung des Dantischen Fegfeuers oft zum Lachen, wo sie ernsthafte Theilnahme erregen soll. Die Hochmüthigen schleppen schwere Steine, von denen sie zu Boden gedrückt werden [n]). Die Neidischen schleichen in härnen Hemden, und ein eiserner Drath, der durch ihre Augenlieder gezogen ist, macht ihnen das Sehen unmöglich. Die Zornigen werden geräuchert. Die Schlemmer werden durch einen schönen Baum angelockt, von seinen duftenden Früchten zu kosten; und wenn sie sie brechen wollen, werden sie mit nützlichen Lehren gespeiset. Unmittelbar durch Ausglühen werden die fleischlichen Sünden vertrieben.

Aber noch verlegner mußte Dante mit allem seinen Erfindungsgeiste werden, als er in seinem Himmel schickliche Belohnungen für die Seeligen nach dem Maße

n) La grave condizione
Di lor tormento a terra gli rannicchia.

Purgatorio, C. X.

Maße und der Art der Tugenden erfinnen wolte. Wie solte er hier der poetischen Armuth seiner Dogmatik nachhelfen? Das Anschauen der himmlischen Herrlichkeit war für ihn eine unfruchtbare Idee, weil er nicht beschreiben konnte, worinn denn diese Herrlichkeit bestand. Mit Gesängen und Gebeten, die er den Seeligen in den Mund legte, konnte er wohl das Lob dessen ausdrücken, der die Tugenden belohnte; aber auch damit war noch nicht gesagt, wie er sie belohnte. Ueberall stieß hier die Phantasie auf das Unaussprechliche und das unpoetische Vacuum. Nur eine einzige unter den theologischen Vorstellungen des Himmels kam dem Dichter zu statten. Die Seeligen wohnten, nach Dante's Dogmatik, im Lichte. Das Licht mußte also als Material der Seeligkeit verarbeitet werden. Schimmernd und blitzend, zum Theil als leuchtende Funken, schweben die Glücklichen in Dante's Himmel auf und ab, und hin und her, singen Psalmen, tanzen allegorische Ballette, triumphiren in prächtigen Processionen, und handeln theologische und metaphysische Streitfragen ab. Was die Seeligkeit in jeder der himmlischen Sphären noch Besonderes hat, wird mit Stillschweigen übergangen. Um also, in der Ermangelung aller poetischen Mannichfaltigkeit der himmlischen Freude, doch wenigstens eine Rangordnung in die Monotonie der ewig glänzenden, hüpfenden, singenden und theologisch discurirenden Wesen zu bringen, benutzte Dante, vermuthlich ohne es selbst zu wissen, in einer Art von poetischen Verzweiflung die nichts bedeutende Uebereinstimmung der Namen der Planeten mit den Charakteren der heidnischen Gottheiten, die dieselben Namen führten. Im Monde, dem Planeten der keuschen Diane, wird die Keuschheit belohnt; im Mars die

Tap-

Tapferkeit der Helden, die für den Glauben gestorben sind; in der Venus, mit einer kleinen Benutzung des Synonyms, die Menschenliebe. Wie die Gerechten in den Jupiter und die frommen Einsiedler in den Saturn kommen, werden vielleicht die Astrologen wissen. Die Philosophen dürfen sich wundern, die Seelen derer, die aus Eitelkeit fromm und tugendhaft gewesen sind, nicht nur im Himmel, sondern selbst über den Seelen der Keuschen belohnt zu sehen. Diesen Tugendhaften aus Eitelkeit giebt Dante eine Wohnung im Merkur. Bei der Beschreibung der Seeligen im Jupiter erinnert er sich auch an die mineralogische Bedeutung dieses Namens. Der Planet ist von Silber. Die seeligen Funken, die darauf umherschweben, glänzen wie Gold. So tanzen sie, im Gefühl ihrer Seeligkeit, Gold auf Silber, ein Ballett, durch welches lateinische Buchstaben, einer nach dem andern, so sinnreich gebildet werden, daß zuletzt der Vers herauskommt: Diligite iustitiam, qui iudicatis terram. Nachdem sie diesen Vers ausgetanzt haben, gruppiren sie sich in die Gestalt eines goldenen Adlers zusammen; und dieser aus lauter gerechten Seelen zusammengesetzte Adler unterhält sich, als ein einziges Wesen, mit dem Dichter o). Zu so grotesken

o) Unter allen Verirrungen, die sich Dante's Genie hat zu Schulden kommen lassen, ist die ausführliche Beschreibung des Tanzes der Gerechten eine der kleinlichsten. Er ruft besonders die Muse an, damit ihm diese Beschreibung gelingen möge. Dann fährt er fort,

Mostrarsi dunque in cinque volte sette
 vocali e consonanti; ed io notai
 Le parti sì, come mi parver dette.
Diligite iustitiam, primai
 Fù verbo e nome di tutto 'l dipinto,
 Qui iudicatis terram, fur sezzai.

Poscia

ken Kinderspielen sank ein Dichter, dessen seltenes Gefühl für das Große wir in so mancher andern Stelle mit Recht bewundern, selbst von der Sphäre seines fünften Himmels herab, weil er dem kahlen Boden seines theologischen Paradieses poetische Blumen abtrotzen wolte.

Es bedarf nur noch weniger Worte, um zu zeigen, daß die Ehre der Composition der göttlichen Comödie, auch von jeder andern Seite angesehen, nicht zu retten ist.

Da das ganze Gedicht nur eine poetische Reisebeschreibung ist und keine epische Handlung, ausser der Ueberwindung der Schwierigkeiten der Reise, enthält, so fällt alle Verwickelung, mit ihr alle Verbindung der Begebenheiten zu einem ästhetischen Ganzen, und überhaupt alle mehr als theologische Einheit der ganzen Composition weg. An Bevölkerung fehlt es in der göttlichen Comödie weder der Hölle, noch dem Fegfeuer, noch dem Himmel. Aber die Menge von Personen, die uns der Dichter kennen lehrt, stehen unter einander in gar keiner, oder doch in keiner dichterischen Verbindung. Die Verdammten, die Büßenden, und die Seeligen bilden drei von einander abgeschnittene Classen von Wesen. Im Innern dieser drei Abtheilungen ist nicht viel mehr Personal-Zusammenhang. Ueberall sind die vielen Kreise, Stufen und Sphären eben soviel Scheidewände zwischen den Personen, mit denen wir nach und nach bekannt werden. Selbst innerhalb dieser Abscheidungen bekūm-

Poscia nel M. del vocabolo quinto
Rimaser ordinate, etc.

Paradiso, C. *XVIII.*

Auch die Erfindung des gerechten Seelenadlers hat an Seltsamkeit in dem ganzen Gedichte wenig ihres gleichen.

kümmern sich die Personen wenig oder gar nicht um einander. Die Verdammten haben jeder genug an seinen eignen Qualen zu tragen. Nur ein Paar Mal interessiren sie sich für einander in den Kreisen, wo einer des andern Henker ist. Eben diese Vereinzelung des Interesse herrscht im Fegfeuer. Selbst die Seeligen im Paradiese haben mit einander nichts zu verhandeln, wenn sie nicht etwa zusammen singen, oder tanzen, oder in Procession aufziehen.

Was man allenfalls noch als einen Faden festhalten könnte, der die Gemälde der göttlichen Comödie zu einem ästhetischen Ganzen verbindet, ist die liebevolle Thätigkeit der vergötterten Beatrice, deren Herrlichkeit zu besingen das große Ziel des Dichters war. Beatrice hat selbst im Himmel an ihren Dichter gedacht. Ihn aufzuklären und vor Irrthum zu bewahren, hat sie die ganze übernatürliche Reise für ihn veranstaltet. Sie hat ihm den Führer entgegengeschickt, der ihm sogleich beim Eintritt in die unbekannte Welt begegnet. Sie selbst ist von ihrem Sitz im Himmel herabgestiegen, um Führerinn ihres Auserwählten zu seyn, sobald er den Weg durch die Hölle zurückgelegt haben würde, in die sich ihre reine Seele nicht wagen darf. Sie empfängt ihn an der Grenze zwischen dem Fegfeuer und dem Paradiese, wird seine Gefährtin und, was für Dante mehr sagte, seine Lehrerin in der Theorie der himmlischen Weisheit. Sie löset ihm eine Menge theologischer und metaphysischer Zweifel, führt ihn, der im Himmel am Ende nichts Schöneres sieht als sie, immer höher hinauf, bis sie zuletzt wieder ihren Platz im ersten Range der Seeligen einnimmt und den armen Dichter für das Mal wieder seinem Schicksale überläßt. So schwach die-

dieser Faden der ästhetischen Verbindung des Ganzen ist, so gern hält sich doch unser Interesse daran fest, weil es keinen stärkeren hat, und weil ihn die Hand der Liebe spann. Aber zur epischen Einheit eines Gedichts pflegt man etwas mehr zu verlangen.

Was für eine Art von Interesse den Dichter bei der Wahl der Personen leitete, mit denen er die weiten Räume seiner übernatürlichen Welt ausfüllte, fällt auch deutlich genug in's Auge. Orthodoxie, Dankbarkeit und Rache machten ihn zum poetischen Weltrichter; und bald siegte die eine, bald die andre dieser Empfindungen. Die alte und die neue Geschichte boten ihm Subjecte genug an, die er nach seinem Ermessen verdammen, oder im Fegfeuer reinigen, oder seelig sprechen, und hier und dort höher oder tiefer stellen konnte.

In die größte Verlegenheit setzten den christlich richtenden Dichter die tugendhaften Heiden. Bei mehr als einer Veranlassung zeigt er, wie schwer ihm der Gedanke auf dem Herzen lag, Menschen, die exemplarisch lebten und ohne ihre Schuld keine Christen waren, durch den Rathschluß der ewigen Gerechtigkeit zu den Sündern verstoßen zu wissen. Noch im Paradiese gedenkt er ihrer. Er bittet den wundersamen Adler, der aus Seelen der Gerechten zusammengesetzt ist und also sich doch auch wohl auf die göttliche Gerechtigkeit, nach Dante's Meinung, ein wenig verstehen muß, ihm auch diese Sorge vom Herzen zu nehmen. Aber die Antwort, die er erhält, ist nicht sehr tröstlich. Er wird dogmatisch zum Stillschweigen verwiesen, als ein Geschöpf das nur eine Spanne weit sieht und nicht berufen ist, mit

Gott

Gott zu Gericht zu sitzen p). So gehorsam sich Dante hier und bei jeder Gelegenheit unter den Kirchenglauben beugt, so unverkennbar ist seine große Vorliebe für die tugendhaften Heiden. Der Limbus, den er sie zugleich mit den Erzvätern und andern Gerechten des alten Testaments bewohnen läßt, ist zwar der erste Kreis der Hölle, aber doch nur die Einfassung des Abgrunds, noch oberhalb der Vertiefung. Einige Strahlen des himmlischen Lichts erleuchten diese Gegend. Ueberall ist sie ohne Schrecken. Dazu findet man nirgends so gute Gesellschaft in der ganzen Welt der göttlichen Comödie als in diesem Limbus q). Und doch beklemmt der Schmerz die Brust des Dichters bei dem Gedanken, daß so wackere Leute zwischen Hölle

p) Der Adler sagt:
Or tu chi se', che vuoi seder a scramma,
Per giudicar da lungi mille miglia
Cou la veduta corta d'una spanna?
O terreni animali! O mente grosse!
La prima velontà, che per se é buona,
Da se, ch' é sommo ben, mai non si mösse.
Paradiso, C. *XIX*.
Es scheint, als ob ein derber Verweis seit Hiobs Zeiten als entscheidendes Argument weder in der Poesie, noch in der Prose entbehrt werden kann, wenn alle Zweifel gegen eine dogmatische Theodicee mit einem Male niedergeschlagen werden sollen.

q) Dante's Beschreibung dieser Gesellschaft hat einen feierlich stillen und in ihrer Art unübertrefflichen Reiz.
Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
De grande autorità ne' lor sembianti,
Parlavan rado con voci soavi.
Zu den gothischen Schnörkeln, die dem schönen Gemälde schaden, gehört der Einfall, den Homer mit einem Schwerdte in der Hand auftreten zu lassen.
Mira colui con quella speda in mano. —
Quegli è Omero, poeta sovrano.
Inferno, *Cant. IV*.

Hölle und Himmel schweben müssen [r]). Mehrere Mal nimmt er sich auch herzhaft die Freiheit, einen und andern von ihnen im Fegfeuer und selbst im Himmel unterzubringen; mit welchem Rechte, nach seinen Kirchenglauben, ist schwer zu sagen. Gleich beim Eintritte in das Fegfeuer begegnet er dem Cato von Utika, den er vermuthlich nur aus dem Lucan kannte, und deßwegen als einen Helden und Menschen vom ersten Range verehrte. Er vergaß darüber in seiner Begeisterung nicht nur, daß Cato ein Heide war; er versichert sogar, daß der Körper oder, wie es Dante poetisch nennt, das Kleid, das dieser verehrte Mann zu Utika zurück ließ, am Auferstehungstage hell glänzen wird [s]). Das sagt derselbe Dichter, der in der Hölle eine grausame Strafe über die Selbstmörder verhängte. In eine ähnliche Inconsequenz verwickelt ihn seine Belesenheit, als er im Paradiese den trojanischen Helden Riphöus unter den Gerechten aufführt, weil Virgil in der Aeneide ihn einmal einen der Gerechtesten nennt [t]). Man wundert sich darüber um so mehr, weil kurz vorher zwischen dem Dichter und dem Adler der Gerechtigkeit die Streitfrage über die Seeligkeit der Heiden verhandelt und von dem Adler

durch

r) Gran duol mi prese al cor, quando lo 'ntesi,
Perocche gente di molto valore
Connobbi che in quel limbo eran sospesi.
l. c.

s) In Utica — ove lasciasti
La veste ch' al gran dì sarà si chiara.
Purgatorio, *Cant. I.*

t) Man kann hier wohl mit Dante selbst fragen:
Chi crederebbe giù nel mondo errante,
Che Rifeo Trojano in questo Tondo
Fosse la quinta delle luci sante?
Paradiso, *Cant. XX.*

durch einen theologischen Machtspruch entschieden wurde.

Am deutlichsten aber zeigt sich Dante's untheologische Liebe zu den edlen Heiden in der Wahl seines Führers. Virgil war ohne Zweifel der Dichter, den er vor allen ehrte. Virgil mußte ihn also auf Beatricens Verlangen auch durch die Hölle und das Fegfeuer geleiten, die Theologie mochte dazu sagen, was sie wolte. Die kindliche Ehrfurcht, mit der er diesem Führer folgt und sich jedes Wort, das dieser Führer spricht, wie einen Orakelspruch merkt, ist einer der bedeutendsten Charakter-Züge in dem großen Gemälde. Was Beatrice Dante's Herzen war, das war Virgil seinem Geiste. Seine Begeisterung konnte beide Lieblingsbilder nicht trennen.

Alle übrige Personen, die in der göttlichen Comödie eine Rolle erhalten haben, konnten ohne Nachtheil des Ganzen auch gegen andere vertauscht werden. Keine von ihnen macht die andern nothwendig. Sie reihen sich aneinander nach ihren Tugenden oder Lastern. Mancher verdankt seine Stelle ohne Zweifel nur der augenblicklichen Erinnerung des Dichters, der in einer andern Stunde vielleicht an eine ganz andere Person gedacht hätte.

Einige Sünder nehmen ihren Platz in der Hölle, wie es scheint, nur kraft der verkehrten Gewissenhaftigkeit des Dichters ein, der ihnen sonst von Herzen wohl wolte. Zu diesen gehört Dante's Freund und Lehrer, der Staatssecretär Brunetto Latini, der unter den Verdammten seufzt, die für unnatürliche Lüste büßen. Krittelnde Ausleger haben dem Dichter eine grobe Undankbarkeit deßhalb vorgeworfen. Der Fehler,

den man ihm mit mehr Recht vorwerfen kann, ist eine einfältige Verwechselung seiner moralischen Ueberzeugung mit seiner Dichterpflicht. Brunetto's sinnliche Verirrung war vielleicht dem Dante so genau bekannt, daß er ihn nach seinem Gewissen ohne Gnade zur Hölle verdammen mußte, so herzlich Leid es ihm auch that. Der Fehler war nur, daß er ihn in seinem Gedichte nicht lieber mit Stillschweigen übergieng [u]).

Geflissentlicher führt Dante in seiner Hölle mehrere Subjecte auf, an denen er sich rächen wolte. Ein Strafgedicht solte seine göttliche Comödie unter andern auch seyn. Die Guelfen, die ihn aus Florenz verjagt hatten, solten ihre Lection dafür so erhalten, daß die Unsterblichkeit des Dichters die Unvergänglichkeit ihrer Schande würde. Vorzüglich solte der Pabst für sein Unrecht büßen. Und weil ein Pabst an den andern erinnert und Dante, so ein frommer Katholik er war, das Menschliche an den Päbsten ganz vorzüglich bemerkte, so treffen wir in seiner Hölle

u) Naiv genug ist auch das Erstaunen des Dichters, als er seinen Lehrer in der Hölle findet, mit fünf Worten ausgedrückt.

Siete voi qui, Ser Brunetto?

ist Alles, was er sagt. Als Brunetto ihn bittet, ein wenig bey ihm zu verweilen, ist der dankbare Schüler sogar bereit, sich bei seinem Lehrer niederzusetzen, so unbequem auch der Platz ist. Ein brennender Regen fällt auf die Classe von Sündern, zu denen Brunetto gehört. Dante sagt aber doch:

Se volete, che con voi m'asseggia,
Farol, se piace a costui, che vo seco.

Inferno, Cant. XV.

Dergleichen Züge sind keine Kleinigkeiten, wenn vom Charakter eines Dichters die Rede ist.

Hölle mehr als Einen Pabst an x). Den Herzenstrost, bei solchen Gelegenheiten am stärksten nach Personen zu schlagen, vor denen die Welt am meisten zitterte, konnte er sich im Gefühl seines Unglücks nicht versagen. Die Könige von Frankreich und besonders Carl von Valois, sein Todtfeind, werden von ihm fast jacobinisch gezüchtigt y). Im Hochgefühl seines Stolzes vergleicht er sich selbst mit dem Sturme, der die höchsten Gipfel am stärksten schüttelt; und das rechnet er sich für kein kleines Verdienst an z).

Nach

x) Der erste Pabst, der in Dante's Hölle figurirt, ist Anastasius. Er liegt, wo man am wenigsten einen Pabst erwarten solte, unter den Ketzern. *Inferno Cant. XI.* Der ganze Groll, den Dante gegen den päbstlichen Hof gefaßt hatte, bricht in der Rede aus, die er dem Virgil in den Mund legt, als sie unter den Sündern, die sich des Verbrechens der Simonie schuldig gemacht haben, den Pabst Nicolaus III. finden. *Inferno, Cant. XIX.* Stärker hat kaum Luther gegen die Sünden der Nachfolger des heil. Petrus declamirt. Dasselbe Thema wird in der göttlichen Comödie noch bei mehreren Gelegenheiten abgehandelt. Pabst Adrian IV. büßt als ein Geizhals doch nur im Fegfeuer. Er entdeckt sich dem Dichter mit den lateinischen Worten: Scias, quod ego fui successor Petri. *Purgatorio, Cant. XIX.*

y) Hugo Capet, der Stammvater der Könige von Frankreich, muß im Fegfeuer erzählen, daß er eines Fleischers Sohn war. Dann folgen die Invectiven gegen seine Nachfolger. *Purgatorio, Cant. XX.*

z) Er legt diesen Gedanken seinem Ahnherrn Caccioguida in den Mund, als er sich von diesem sein Schicksal prophezeihen läßt.

Questo tuo grido farà come vento,
Che le più alte cime più percuote.
E ciò non fa d'onor poco argomento.

Paradiso, Cant. XVII.

Nach der ganzen Anlage der göttlichen Comödie konnte keine Belebung der epischen Interesse durch sogenannte Maschinerie statt finden. Wo Alles Wunder ist, da hat das Wunderbarste nicht mehr den Reiz einer auch nur flüchtigen Einwirkung übernatürlicher Wesen in die Angelegenheiten der Menschenwelt. Zu verwundern ist aber doch, daß Dante die Engel und Teufel in seinem Gedichte nicht ein wenig mehr hervorgehoben und überhaupt von diesen über- und unterirrdischen Wesen so wenig Vortheil gezogen hat. Die Teufel zeichnet er mehrere Male als Henker, die Engel als Boten und Schiffer, aber ohne Charakter.

Dieser Ueberblick der Composition der göttlichen Comödie lehrt deutlich genug, was das Gedicht als ein Ganzes ist. Es ist eine poetische Gallerie; eine Reihe von Gemälden verschiedenen Inhalts, vereinigt durch nichts weiter als durch einen grotesken Rahmen. Wolte man es nach der unwesentlichen Eigenschaft der unpoetischen Verbindung seiner Partien classificiren, so könnte man es mit Ovids Metamorphosen vergleichen. Auch Ovid zeigte sich als ein sinnreicher Kopf, aber nicht als ein Dichter, in der Zusammenheftung der Erzählungen, die sich alle mit einer Verwandlung endigen. Dante verband die Theile seines Gedichts nach einem ganz andern, aber eben so wenig poetischen Plane. Uebrigens haben beide Dichter in ihrer Manier auch gar nichts gemein, ausser dem Geist, der den Dichter überhaupt macht.

Man studirt sich also in die gewaltige Zurüstung zur Erfindung des Plans der göttlichen Comödie, die dem Dichter Zeit und Mühe genug gekostet haben mag, zu keinem andern Zwecke hinein, als um sich über die Verirrungen des Vaters der italienischen Poesie gehörig

rig zu belehren. Der Ehre, ihn zu studiren, ist er selbst in seinen Verirrungen werth. Und weil hier einmal zuerst nur von Fehlern die Rede war, mögen bei dieser Gelegenheit auch die übrigen Barbarismen erwähnt werden, die das ästhetische Interesse der Ausführung in der göttlichen Comödie oft empfindlich genug stören. Dahin gehört erstens die barocke Vermischung der christlichen Legenden mit der heidnischen Mythologie. Sie zeigt sich auf mehr als eine Art. Wir finden in Dante's Hölle die meisten Personen des griechischen Erebus, nur umgezeichnet zu Caricaturen, wieder. Charon fährt die Seelen der Verdammten über den Acheron. Er ist aber nicht mehr der griechische Charon; denn er gehört zu den Teufeln, und hat Augen wie glühende Kohlen [a]). Minos ist Richter der Hölle, aber eigentlich nur Nachrichter, und dabei auch ein Teufel. Ihn zeichnet ein besonders langer Schwanz aus. Mit diesem Schwanze umschlingt er die Sünder so viele Mal, als sie Stufen der Verdammniß herabsteigen sollen. Darinn besteht sein richterliches Geschäft. Pluto kommt als ein ähnliches Scheusal vor [b]). Auch Cerberus mit seinen drei Rachen fehlt nicht. Dazu kommen die Riesen Geryon, Capaneus, der Minotaur, die Centauren, und noch andre mythologische Creaturen, die alle als Unge-

a) Caron dimonio con occhi di bragia.

Inferno, Cant. III.

b) Das Kauderwelsch, das Pluto den wandernden Dichtern entgegen schreit:

Pape, Satan, pape, Satan, aleppe!

Inferno, Cant. VII.

erregt wirklich Schaudern. Nicht so Virgils Gegenruf: Taci, maladetto lupo! *l. c.*

liegen. Selbst sein leidenschaftliches Temperament war nicht stärker, als sein männlicher Verstand; und sein Hang zu mystischen Träumereien schärfte noch seinen seltenen Sinn für die feinsten Verhältnisse der Schönen.

Die göttliche Comödie ist ein Originalwerk wie, ohne Ausnahme, kein anderes in der neueren Poesie. Es war das erste Gedicht in seiner Art und ist das einzige geblieben. Selbst Shakespeare hat sich bei aller Fülle und Selbstständigkeit seiner Phantasie mehr nach einem herrschenden Geschmacke seines Zeitalters bequemt. Das beweisen die dramatischen Gedichte seiner Zeitgenossen. Aber Dante huldigte als Dichter der göttlichen Comödie dem dichterischen Geiste seines Zeitalters mit keinem Zuge, weder durch seine Erfindung, noch durch seine Manier. Nur als Mensch und als Gelehrter war er der Mann seines Jahrhunderts; und er war es besonders deßwegen, weil er gar nicht wußte, was Affectation, Nachahmungsgeist und absichtliche Seltsamkeit sind. Selbst seine von ihm so hoch verehrten Alten, selbst seinen Virgil nachzuahmen, kam ihm nicht in den Sinn. Seine Poesie war nicht ein Auswuchs seiner Lectüre. Sie wuchs aus seinem Herzen wie eine Pflanze aus ihrem einheimischen Boden hervor. Die Ausbeute seiner Lectüre kleidete sich ganz in die Farbe seines Gefühls. Er raffinirte, aber nur, um desto bestimmter auszusprechen, was in seiner Seele als gediegene Wahrheit lag. Daher die Tiefe und Kraft seiner Sprache und die Wahrheit seiner Bilder. Seine Delicatesse artet nie in süßliche Prüderie aus; aber auch nichts Ausgesprudeltes und Hingerasetes findet sich selbst in den heftigsten Ausdrücken seiner Leidenschaft. Seine

ne Poesie ist eben so überdacht als innig; jedes Wort empfunden und erwogen. Wenn er seltsam wird, wußte sein Verstand nichts davon. Aber wenn er mit wenigen Worten ein ganzes Gemälde hinstellt, verstand er sich selbst wie die Kritik wünschen muß, daß jeder Dichter sich selbst verstehen möchte; und sein dichtender Verstand kannte keinen kalten Gedanken. Diese zusammengedrängte und doch geläuterte Kraft der Darstellung, verbunden mit dieser Wärme und Zartheit und mit einer fast kindlichen Unschuld des moralischen Sinns, die sich überall verräth, zum Beispiel bei seinem Zittern in der Hölle, seinem ängstliches Anschmiegen an seinen Führer und bei jeder Aeusserung der frommen Liebe zu seiner Beatrice; geben den Gemälden in der göttlichen Comödie ein Colorit, das sie von jedem andern Werke des Genies unterscheidet. Der Erfindungsgeist, der mit einer glücklichen Composition nicht zu Stande kommen konnte, war um so glücklicher in der Erfindung seiner fast unnachahmlichen, und doch nichts weniger als erkünstelten oder unnatürlichen Manier. Aber wer alle Schönheit des Styls der göttlichen Comödie zergliedern wolte, müßte dieses Gedicht schon zum letzten Male gelesen haben; denn es gehört zu den Gedichten, in denen man neue Schönheit entdeckt, so oft man sie mit eben dem Bedacht wiederließt, mit dem der Dichter sie schrieb. Für den Krittler, der nur Wortschaum abschöpft, oder den, der das Schöne unter Fehlern zu entdecken kein Auge hat, ist eine Poesie, wie diese, gar nicht da.

Am reichsten an schönen Gemälden ist unter den drei Abtheilungen der göttlichen Comödie die Hölle. Dasselbe Urtheil hat auch die Stimme des italienischen

Publicums längst gefällt. Ein melancholischer und mystischer Ernst liegt wie eine Wolke auf dem Ganzen. Durch den allegorischen Anfang werden wir sogleich, ohne zu wissen wie? in das Reich der Schrecken versetzt, das wir durchwandern sollen [f]). Es geht uns umgekehrt wie dem Dichter. Er sieht sich um wie einer, der sich athemlos aus dem Meere auf das Ufer gerettet hat und nun die Wellen anstaunt, denen er so eben entrann [g]). Wir finden uns auf einmal wie auf offnen Meere. Allegorische Ungeheuer, die die Leidenschaften vorstellen, wollen den Dichter verschlingen. Da erscheint ihm sein Virgil; und er ist geborgen. Wir sind es nun, in einem andern Sinne, auch. Wir erkennen in dem Erstaunen, mit dem er sich an seinen Führer schließt, den ganzen treuherzigen Dichter, der, ohne unnatürlich zu werden, sich doch ganz anders, als andre Menschen, ausdrückt, und dessen seltsame Führung wir uns nun auch gern gefallen lassen [h]). Vortrefflich vergleicht er sich nachher, als er vor der Reise durch die Hölle zittert, mit einem, der nicht will, was er wolte, und mit jedem Gedanken

f) Nel mezzo del camin di nostra vita
   Mi ritrouai per una selva oscura.

Inferno, Cant. I.

g) E come quei che con lena affannata,
   Uscito fuor del pelago alla riva,
   Si volge all' acqua perigliosa e guata;
 Cosi l'animo mio ch'ancor fuggiva,
   Si volge in dietro.

Inferno, Cant. I.

h) Or se' tu quel Virgilio e quella fonte,
   Che spande di parlar si largo fiume?

Inferno, Cant. I.

ken seinen Vorsatz ändert[i]). Und schöner noch ist das Bild, durch das er beschreibt, wie seine Entschlossenheit erwacht, sobald er erfährt, daß es Beatrice selbst ist, die ihn zu dieser Reise auffordert und die er im Himmel erblicken soll. "Wie die Blümchen, die von nächtlicher Kälte geneigt und verschlossen, so wie die Sonne sie anschimmert, sich ganz geöffnet auf ihren Stengeln erheben", so ermannt er sich wieder[k]).

Wer ist mit der italienischen Poesie bekannt und kennt nicht die berühmte Inschrift über den Thoren der Hölle?[l]) Nicht weniger schön ist die furchtbare Beschreibung des Eintritts in die Hölle selbst, wo "Seufzer, Klagen und tiefes Weh die Luft ohne Sterne erfüllen; wo mancherlei Sprachen, schreckliche Reden, Worte des Schmerzens und Worte des Zorns und das Zusammenschlagen der Hände ertönen"[m]). Und doch ist dieses Alles nur noch Einleitung zu ähnlichen Beschreibungen des Schrecklichen, in denen Dante von

i) E quale è quel che disvuol cio che volle,
E per nuovi pensier cangia proposta etc.
l. c. Cant. II.

k) Quale i fioretti, dal notturno gielo
Chinati e chiusi, poi che'l sol gl'imbianca,
Si drizzan tutti aperti in loro stelo,
Tal mi fec'io di mia virtute stanca.
l. c. Cant. II.

l) Per me si va nella citta dolente;
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va tra la perduta gente etc.
Inferno, Cant. III.

m) Quivi sospiri, pianti ed alti guai
Risonavan per l'aer sanza stelle,
Diverse lingue, horribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira etc.
Inferno, l. c.

von keinem Dichter übertroffen ist. Er kommt in die Region der Hölle, "wo alles Licht verstummt und die Tiefe brüllt gleich den Wogen des Meers, das von streitenden Winden bestürmt wird." n) Man hat das Verstummen des Lichts zu kühn gefunden. Als vereinzelte Metonymie wäre es auch wenig werth. Aber hier, wo das Brüllen der Tiefe bei dem Mangel aller Beschäftigung des Auges die ganze Seele erfüllt, konnte die Finsterniß nicht treffender als durch einen Ausdruck gemahlt werden, der sie selbst vom Gehör bemerkt werden läßt. Bald darauf kommt das wandernde Dichterpaar zu "neuen Quaalen und neuen Gequälten, wohin man sich wendet, wohin man nur schaut." o) Eben so erschütternd sind die wenigen Worte, die einer der Verdammten dem Dichter zuruft, als dieser ihn fragt, wer er ist. Du siehst, sagt der Gequälte, "daß ich einer bin, der weint." p) Man solte glauben, die Phantasie Dante's hätte nach solchen Kraftgemälden wenigstens für die Materie derselben Bilder des Schreckens keine Farben mehr gehabt. Aber hier ist gleich noch eine Beschreibung des höllischen Getöses, die den vorigen nicht weicht. Durch die trüb' aufgewühlten Wellen kommt das Krachen eines Schalles voller Entsetzen, daß beide Ufer erbeben, wie wenn ein Sturm einen entgegen bren-

nen-

n) I venni in luogo d'ogni luco muto,
Che mugghia come fà mar per tempesta
Se da contrarj venti e combattuto.
Inferno, Cant. V.

o) Nuovi tormenti e nuovi tormentati,
Mi veggio intorno, come ch' i' mi muova,
E come ch' i' mi volga, e ch' i' mi guati.
Inferno, C. VI.

p) Rispose: Vedi, che son un che piango.
Inferno, C. VIII.

nenden Wald mit Zweig und Blüten niederwirft und stolz durch den Staub dahin fährt; daß Wild und Hirten fliehen." q)

In derselben Manier, wenn gleich nicht immer mit dieser hinreissenden Begeisterung, sind die besondern Qualen jeder Gattung von Verdammten gemahlt. Der rührenden Scenen sind in Vergleichung mit den schrecklichen nur wenig. Dafür aber ist die eine, die auch wieder zu den berühmten Stellen der göttlichen Comödie gehört, so einzig wie Dante's Poesie. Es ist die Erzählung der Francesca von Arimino, die in der Sprache der Unschuld berichtet wie die Liebe sie an diesen Ort der ewigen Marter herabstürzte und wie die Ritter- und Liebes-Geschichte Lancelots, die sie mit ihrem Geliebten las, die Ursache ihres Falles wurde r).

Die zärteste Vereinigung des Rührenden mit dem empörend Schrecklichen und ebendeßwegen wieder eines von den Gemälden, die nur Dante malen konnte,

q) E gia venia su per le torbid' onde
Un fracasso d'un suon, pien di spavento,
Per cui tremavan ambedue le sponde,
Non altrimenti fatto, che d'un vento
Impetuoso per gli avversi ardori
Che fier la selva, senza alcun rattento,
Gli rami schianta, abatte, e porta i fiori;
Dinanzi polveroso va superbo,
E fa fuggir le fieri e gli pastori.

Inferno, C. IX.

r) Sie macht den Beschluß des fünften Gesanges der Hölle.
Quando leggemmo il dilicato riso
Esser baciato da cotanto amante,
La bocca mi bació tutto tremante. —
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Die letzte Zeile ist eines Lorbeerkranzes werth.

te, möchte wohl die Beschreibung des Hungertodes Ugolino's und seiner Kinder, und der Bestrafung des Erzbischofs Ruggieri seyn. Sie ist um so mehr der Bewunderung aller Zeitalter werth, weil sie die Grenzen der poetischen Unmöglichkeit berührt. Es giebt widerliche, Sinn und Phantasie zurückstoßende Stoffe, an denen selbst der größte Künstler sein Talent nur verschwendet, weil kein Reiz, den er ihnen mittheilen kann, stärker ist, als der Ekel, den sie durch sich selbst erregen. Zu diesen Stoffen gehört wohl ohne Zweifel der Zustand des Verhungerns. Unsre ganze Natur empört sich gegen den gräßlichen Eindruck des langsamen Absterbens aus Mangel an physischer Nahrung. Aber wenn ein Vater erzählt, wie er und seine Kinder, die mit ihm verhungerten, im Gefühl der väterlichen und der kindlichen Liebe wetteiferten, um einander ihren Schmerz zu verbergen; wie die Kinder weinen, ohne zu klagen, der Vater aber weder klagt, noch weint; wie zuletzt das eine Kind sich dem Vater selbst zur Speise anbietet [s]); dann siegt das moralische Interesse über die physische Widrigkeit. Unsre empörte Natur vereinigt alle ihre Kraft in einen rächerischen Unwillen, und wir verzeihen dem Vater, wenn er sich an dem Ungeheuer, das ihn und seine Kin-

s) I' non piangeva; si dentro impietrai;
Piangevan egli; ed Anselmuccio mio:
Disse: Tu guardi si, padre! Che hai?
Pero non lagrimai, ne rispos' io
Tutto quel giorno.

Inferno, Cant. XXXIII.

Und nachher, als der Vater mit den Zähnen seine eignen Finger faßt, sagt der Kleine:

Padre, assai ci fia men doglia,
Se tu mangi di noi.

l. c.

Kinder zu diesem scheußlichen Tode verdammte, auf eine Art rächt, die, wo möglich, noch scheußlicher ist. Ugolino frißt, bekanntlich, dem Stifter seines Jammers, der noch dazu sein Bruder war, in der Hölle, wo beide wieder zusammen kommen, das Gehirn aus. Daß es Brüder sind, die so gegen einander verfahren, ist ein wesentlicher Zug in diesem Gemälde. Unser ganzes Herz muß sich umkehren, damit uns das Ganze desto natürlicher und in sich selbst zusammenhängender erscheine t).

Zu den vorzüglich schönen Stellen in der Hölle gehören noch: Die Ankunft der beiden Dichter am Ufer des Acheron, im dritten Gesange; der Eintritt in das Thal des Jammers zu Anfange des vierten Gesanges; in eben dem Gesange die ganze Beschreibung des Limbus der Väter und der tugendhaften Heiden; die didaktische Stelle von der Weisheit und Güte des Schöpfers, im siebenten Gesange; am Ende desselben die Beschreibung der fahrlässigen Seelen am Ufer des Styx u); die Beschreibung der Furien im neun-

t) Die Beschreibung des kannibalischen Schmauses selbst, ist das Non plus ultra von ästhetischer Behandlung des Scheußlichen, vorzüglich die Stelle, wo Ugolino die Haare am Kopfe seines Bruders, dessen Gehirn er frißt, als Serviette gebraucht, um mit abgewischtem Munde den Dichtern zu antworten.

La bocca sollevó dal fiero pasto
Quel peccator, forbendola a' capelli
Dal capo, ch' egli avea diretro guasto.

l. c.

u) Fitti nel limo dicon: Tristi fummo
Nel aer dolce che dal Sol s'allegra,
Portando dentro accidioso fummo.
Or ci attristiam nella belletta negra.

Inferno. Canto VII.

neunten Gesange; im zehnten die Zusammenkunft des Dichters mit seinem Landsmann und Bruder im Apoll, Guido Cavalcanti, der hier unter den Ketzern liegt; im dreizehnten Gesange die schon oben angeführte Bestrafung der Selbstmörder; im vierzehnten die Beschreibung der Mörder und Tyrannen, auf die ein glühender Regen fällt, und unter diesen vorzüglich des Capaneus, dessen Stolz die grausamsten Martern nicht bändigen [x]); die Antwort Dante's auf die prophetischen Worte seines Lehrers Brunetto Latini im funfzehnten Gesange [y]); im neunzehnten die oratorische Invective gegen die Päbste; und mehrere Stellen dieser Art, die Jeder, der für energische Schönheit empfänglich ist, unter den schwächeren hervorzusuchen und als Schätze aufzubewahren durch das Studium des ganzen Gedichts gereizt werden muß.

Eine besondre Aufmerksamkeit verdienen noch die Vergleichungen, durch die sich Dante vorzüglich in seiner Hölle von allen andern Dichtern unterscheidet. Sie sind nicht nur alle treffend und nach dem Leben; sie sind auch in dem ganz eignen Lichte des Geistes gezeichnet, der die Natur überall sowohl von der dichte-

x) Chi e quel grande che non par che curi
Lo' ncendio, e giace dispettoso e torto,
Si che la pioggia non par che'l maturi?
E quel medesmo —— —— ——
Gridò: Qual i' fu vivo, tal son morto, etc.
Inferno, *Cant. XIV.*

y) Mi insegnavate, *come l'uom si eterna.*
Pur che mia coscienza non mi garra,
Che alla fortuna, come vuol, son presto.
Non e nuova agli orecchj miei tale arra.
Pero giri fortuna la sua ruota,
Come le' piace, e'l villan la sua marra.
Inferno, *Cant. XV.*

dichterischen, als von der sonderbaren Seite ansah. Oft mahlt er ein großes Bild mit einem Zuge. Zuweilen führt er aber seine Vergleichungen beschreibend auf eine Art aus, deren selbst Homer sich nicht zu schämen hätte. Die Seelen am Acheron fliegen nach einander in Charons Kahn, "wie wenn die Blätter des Herbstes, eins nach dem andern, sich lösen, bis der Zweig seinen ganzen Reichthum der Erde zurückgegeben hat." z) Francesca von Arimino und ihr Getreuer flattern aus dem Sturme, der sie unbarmherzig herumschleudert, hervor "wie Tauben, von ihrem Verlangen gerufen, mit offnen und gespannten Flügeln dem süßen Neste zufliegen, getragen von ihrer Sehnsucht." a) Ein Paar Verdammte, die große Lust haben, den Dichter anzureden, aber nicht wissen, was sie aus ihm machen sollen, betrachten ihn "wie Kämpfer pflegten, wenn sie, nackt und gesalbt, einander den Griff und den Vortheil absahen, ehe sie anfaßten." b) Dieses Bild ist beinahe das einzige, das Dante aus seiner Lectüre und nicht aus eigner Anschauung genommen hat.

Ver-

z) Come d'Autunno si levan le foglie,
L'una appresso l'altra, in fin che'l ramo
Rende alla terra tutte le sue spoglie.

Inferno, *Cant. III.*

a) Quali colombe, dal desio chiamate,
Con l'ale aperte e ferme al dolce nido
Volan per l'aer dal voler portate.

Inf. Cant. V.

b) Qual solanno i campion far nudi ed unti,
Avvisando lor presa e lor vantaggio,
Prima che sien tra lor battuti e punti.

Inferno, *Cant. XVI.*

Vergleichungen dieser Art und kleine Beschreibungen sind auch die vorzüglichsten Schönheiten der größeren Hälfte des Fegfeuers Dante's. Sordello von Mantua, der nicht Lust hat, sich in ein Gespräch einzulassen, sieht den Dichter nur an "wie ein Löwe, der sich niederlegt." c) Von der menschlichen Seele heißt es einmal, daß sie aus der Hand des Schöpfers hervorgeht "wie ein kleines Mädchen, das weinend und lachend sich kindisch stellt." d) Ein andres Mal sieht Virgil den Dante mit einer Miene an, "die schweigend sagt: Schweig! e) Ausser solchen kleinen Zügen, deren aber nicht wenige sind, hat Dante's Fegfeuer weit weniger hervorstechende Stellen, als die Hölle. Woher solten sie auch kommen? Der Stoff ist gar zu arm, und verliert noch dadurch an poetischem Werthe, daß er auf die Hölle folgt. Die Züchtigung der Seelen im Fegfeuer ist nur eine mildere und nicht ewige Strafe. Es giebt also hier nichts Neues für den, der aus der Hölle kommt. Was er sieht, ist nur Kleinigkeit, verglichen mit dem, was er schon gesehen hat. Nicht eher, als mit dem acht und zwanzigsten Gesange, wo die Reise schon in's irrdische Paradies, den Vorhof des Himmels, geht, treffen wir wieder auf Gegenstände, die der dichterischen Begeisterung einen neuen Schwung geben können. Hier fängt, dem poetischen Sinne nach, der zwei-

c) — Solo guardando
A guisa di leon, quando si posa.

Purgator. Cant. VI.

d) — A guisa di fanciulla,
Che ridendo e piangendo pargoleggia.

Purgator. Cant. XVI.

e) Con viso, che tacendo dicea: Taci!

Purgator. Cant. XXI.

zweite Theil des ganzen Gedichts, das Gegenstück zu der Hölle, an. Und was eine menschliche Phantasie vermag, um das Unbeschreibliche in dichterischer Annäherung beschreiblich zu machen, hat Dante hier geleistet. Liebliche und prächtige Gemälde wechseln von diesem Abschnitte des Fegfeuers an, mit einander ab. Die Gallerie zieht sich ununterbrochen fort in das Paradies, bis auch dieser Stoff erschöpft wird. Vorzüglich zeichnet sich im acht und zwanzigsten Gesange die Ankunft des Dichters am Lethe aus, gegen dessen Ufer zu der Dichter "langsam, langsam hinwandelt, indem eine liebliche, stille Luft gegen seine Stirn wallt und die bebenden Zweige bewegt, von denen herab das Lied der Vögel erschallt." f) Dort sieht er eine Mathilde, die "einsam und singend Blume an Blume pflückte, gleich der Proserpina, als ihre Mutter sie verlor. Wie eine Tänzerin die sich herumbewegt und kaum Fuß vor Fuß setzt, wendet sich diese Blumenleserin auf den rothen und gelben Blümchen." g) Die ganze hierauf folgende Beschreibung ist mit derselben Zartheit ausgeführt. Die große Absicht Dante's, seine Beatrice zu verherrlichen, hat er auch vorzüglich durch das Gemälde ihrer

f) — Lasciai la riva
Prendendo la campagna lento, lento.
Un aura dolce, senza mutamento
Avere in se, mi feria per la fronte
Non di più colpo che soave vento etc.
Purgator, Cant. XXVIII.

g) Una donna soletta che si gia
Cantando ed iscegliendo fior da fiore,
Ond' era pinta tutta la sua via etc.
l. c.

rer Ankunft aus dem Himmel im irrdischen Para-diese erreicht, wo sie ihren Getreuen bewillkommt [h]).

Aber es bedarf nicht mehrere Proben, um in einer allgemeinen Geschichte der neueren Poesie dem ersten Werke von größerem Umfange auch dem inneren Werthe nach einen der ersten Plätze anzuweisen. Leicht kann, wer das Paradies der göttlichen Comödie mit Aufmerksamkeit durchsieht, sich auch da eine Blumenlese der schönsten Stellen sammlen, die, wenn gleich nicht an Pathos und Energie, doch an lyrischer Hoheit des Gefühls und an Reinheit der dichterischen Darstellung die berühmtesten Stellen der Hölle erreichen.

Dante's geistliche Gedichte, seine sieben Bußpsalme und sein Credo, die man als die dritte Classe seiner poetischen Werke von den übrigen absondern muß, würden vermuthlich verloren und vergessen seyn, wenn nicht der Name ihres Verfassers sie erhalten hätte. Es sind versificirte Gewissenserleichterungen eines katholisch orthodoxen Mannes, dessen Geist mit seinem Körper zu altern anfieng, und der die Freiheiten, die er sich als Dichter genommen hatte, als Litanneiensänger abbüßen zu müssen glaubte [i]).

Um

h) Im dreissigsten und ein und dreissigsten Gesange. Es ist schwer, eine Wahl zu treffen, um unter den vorzüglichsten Stellen dieser beiden Gesänge eine vor der andern auszuheben.

i) Man findet diese geistlichen Gedichte im vierten Bande der schon öfter angeführten Venezianischen Ausgabe der sämmtlichen Werke des Dante. Was kann betrübter lauten als der Anfang des Credo?

Jo scrissi gia d'amor piu volte rime. —
Di cio son fatte le mie voglie smaghe;

Per-

Um so mehr Aufmerksamkeit verdienen Dante's prosaische Schriften. Derselbe Mann, mit dem die Geschichte der neueren Poesie anfängt, ist der erste unter den neueren Schriftstellern, dessen Prose den Rückweg von der scholastischen Geschwätzigkeit zur classischen Beredsamkeit des Alterthums gebahnt hat. Ohne Zweifel war das italienische Romanzo eben so früh, oder vielmehr noch früher, zu schriftlichen Verhandlungen des gemeinen Lebens, als zu dichterischen Darstellungen gebraucht. Aber die ästhetische Cultur der italienischen Prose fängt erst mit dem Zeitalter Dante's an. Was sich von älteren Versuchen dieser Art finden mag, interessirt mehr den Sprachforscher, als den Aesthetiker.

Viel näher, als die neue Poesie, konnte sich die neue Beredsamkeit an die griechische und römische Litteratur anschliessen. Sie wurde von dieser freilich durch die romantische Umbildung des Geschmacks, aber doch nicht durch die neuen Sylbenmaße getrennt.

Verloren war indessen auch für die Prose die antike Gelenkigkeit und die reizende Mannigfaltigkeit der Perioden, die nur in Sprachen möglich sind, deren Wortordnung keinem andern Gesetz unterworfen ist, als dem Geschmack dessen, der die Sprache in seiner Gewalt hat. So wie ein Plato, Thucydides und Demosthenes, ein Cicero, Livius und Tacitus, konnte kein neuerer Autor seine Sprache mit geistvoller Selbstständigkeit nach seinem Willen beugen, und wenn er die Talente jener beredten Männer alle in sich

Perch'io conosco avere speso in vano
Le mie fatiche, etc.

sich vereinigt hätte. Alle romanische Sprachen hatten eine mehr oder weniger gebundene Wortordnung. Vermuthlich verdankten sie auch diese Fesseln den deutschen Eroberern, denen zu Gefallen sie den Artikel vor den Substantiven und die sogenannten Hülfsverba in der Conjugation annahmen. So merklich sich auch unser heutiges Deutsch durch seine Wortordnung von den romanischen Sprachen unterscheidet, so beweiset doch die Geschichte der deutschen Sprache selbst, daß in den Zeiten, wo noch an keine deutsche Litteratur zu denken war, die Deutschen sich gern zu der natürlicheren Stellung der Wörter bequemten, die selbst die Engländer in ihrer romanisch ausgebildeten Sachsensprache beibehalten haben. Nur etwas der deutschen Pünktlichkeit Analoges verlangten die gothischen, longobardischen und fränkischen Eroberer in dem vormals freien Latein das sie sich mit den eroberten Ländern zueigneten; und da einmal die alte Freiheit der Wortstellung einem pedantischen Gesetze aufgeopfert werden solte, zog man wenigstens die natürlichste Regel allen andern vor. Nur als Inversion erhielt sich ein unbedeutender Rest der alten grammaticalischen Freiheit. Das italienische und das spanische Romanzo übertrafen darinn das Französische für das Bedürfniß der Poesie; aber die Gesetze der neuen Prose waren in Italien, Spanien und Frankreich fast ganz dieselben. Der Gang der neuen Prose wurde natürlich und bequem; aber ihr Geist blieb kalt und monotonisch.

Gegen diese Gesetze sich aufzulehnen und nach Grundsätzen die neue Sprache umzuformen, konnte keinem Autor einfallen, der einen so feinen Sinn für die Eigenthümlichkeit seiner Sprache hatte, wie Dante. Mit Verstand fortfahren, wo der Zufall aufhörte,

hörte, und Gesetze, die in dem Mechanismus der Sprache selbst lagen, in Grundsätzen auffassen und als Regeln befolgen, das allein war das Mittel, dem rohen Romanzo vor allen Dingen die Festigkeit zu geben, ohne die es keiner Bildung zur edlen und bleibenden Büchersprache fähig war. Je weniger der freie und zu diesem Geschäfte, die Sprache zu bilden, berufene Geist die grammaticalische Form antastete, desto kräftiger konnte er die Diction der Alten in der neuen Sprache erneuern, soweit eine solche Erneuerung möglich war. Durch Klarheit, Bestimmtheit, Würde und Simplicität des Ausdrucks mußte er den frostigen und weitschweifigen Wörterpomp und die seltsamen Floskeln verdrängen, die der barbarische Geschmack überall mit rhetorischer Schönheit verwechselt. Und da die romantisch veränderte Denkart der Welt keine neue Prose so dringend, wie eine neue Poesie, verlangte, so war Nachahmung der Alten für die ersten Autoren in neuerer Prose das sicherste und kürzeste Mittel zur Bildung eines richtigen Geschmacks.

Dante's italienische Prose nähert sich eben so sichtbar den classisch römischen, als seine Poesie durchaus neu ist. Nach welchem alten Autor er sich vorzüglich gebildet, und wie vielen Antheil Brunetto Latini, sein Lehrer in der Beredsamkeit, an seinem prosaischen Styl hat, wissen wir nicht. Was für Fortschrite aber sein rhetorischer Geschmack mit seinem Alter machte, sehen wir deutlich aus der Verschiedenheit des Styls in den beiden Schriften, nach denen wir seine italienische Prose beurtheilen müssen. Die erste ist **Das neue Leben**, die zweite **Das Gastmahl**.

Dante's neues Leben [k]) ist schon oben bei der Geschichte seines Lebens angeführt. Als Document der Liebe hat diese kleine Schrift an psychologischem Werthe für den Menschenkenner wenig ihres gleichen. Die Analyse dieses Werths gehört aber nicht hierher. Sehen wir sie mit dem kalten Auge des Rhetorikers an, so ist es ein jugendlich natürliches und romantisch reizendes, aber nichts weniger als musterhaftes Gemisch von dichterischem und prosaischem Styl. Der schwärmerisch liebende Jüngling erzählt nach seinen Tagebüchern aufrichtig die Geschichte seines Herzens; aber er erzählt als Dichter. Die wahre Entwickelung seiner Empfindungen wird mitunter zu einer allegorischen Zusammenkunft des Dichters mit dem Gott der Liebe, der ihm erscheint und sich mit ihm, sogar in lateinischer Sprache, unterhält [l]). Als Resultate dieser seltsamen Unterhaltung werden die Sonette und Canzonen mitgetheilt, die das erste Glück des Dichters machten. Streifen wir den Unterhaltungen zwischen Dante und Amor die allegorische Hülle ab, so sind sie nichts anders als kleine Vorreden zu den Gedichten, deren psychologische Entstehung durch sie erläutert wird. Dasselbe gilt von der Fortsetzung der Erzählung, wo die Allegorie wegfällt.

Mit

k) Auch im Italienischen hat dieß Buch keinen anderen Titel, als; La vita nuova di Dante Alighieri.

l) Als ihm Amor zum ersten Male erscheint, sagt er: Ego dominus tuus. Ein anderes Mal aber erscheint er, gegen seine Natur, seufzend und weinend, und als Dante ihn fragt, was ihm fehle, antwortet er, mathematisch genug für einen Liebesgott: Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes; tu autem non sic. Billig fragt hierauf der Dichter in aller Treuherzigkeit italienisch: Che è cio, Signore, che parli con tanta oscurità?

Mit diesen Erläuterungen einer wahren Begeisterung contrastirt bis zum Komischen eine scholastische, auf jedes Sonett und jede Canzone folgende Zerfaserung des Inhalts eben dieser Gedichte. Als hätte der von Amor selbst begeisterte Dichter seine Verse nach einem Schema oder einer Chrie verfaßt, so pünklich wird jedes Gedicht in seinen ersten, zweiten und dritten Theil, oder wie viel Theile es denn eben hat, aufgelöset, und jeder dieser Theile wird, bald kurz, bald weitläuftiger, in prosaische Gedanken umgesetzt. Dieß ist der Inhalt der ganzen Schrift. Aber selbst in diesen Verirrungen zum Pedantismus erkennt man den denkenden Kopf, dessen Schwärmerei keine blinde Träumerei war; und so wenig die Diction reine Prose heissen kann, so hat sie doch eine Einfalt und Lieblichkeit, die man das kindliche Erwachen des guten Geschmacks nennen möchte [m]).

Bis zu welcher Höhe Dante's rhetorischer Geschmack mit seinen Talenten reichte, sieht man aus seinem Gastmahl. Das ist ein Werk in trefflicher Prose, werth, neben den besseren, wenn gleich nicht den besten Werken des Alterthums zu stehen, und vielleicht nur deßwegen von den Italienern selbst nicht nach Verdienst geschätzt, weil dem weichlichen

m) Z. B. Un giorno avvenne, che questa gentilissima sedeva in parte, ove s'udivano parole della reina della gloria; ed io era era in luogo, del qual vedeva la mia beatitudine. E in mezzo di lei e di me, per la retta linea, sedea una gentil donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare, che pareva che sopra lei terminasse. Onde molti s'accorsero del suo mirare; etc.

lichen Sinne der späteren italienischen Prosaisten und Kritiker die Schönheit der Prose Dante's zu männlich war. Vielleicht ist dieses Werk, auf das sein Verfasser selbst keinen geringen Werth legte, auch deßwegen nicht mehr so bekannt, wie es zu seyn verdient, weil sein Inhalt für uns das Interesse verloren hat, das er zur Zeit Dante's hatte. Damals aber gab es gewiß kein Buch, das so viel Wissenschaft in einer so edlen Nationalsprache umfaßte. Es ist eine Chrestomathie der gesammten Kenntnisse Dante's, wenn gleich, der Form nach, nur ein Commentar über einige seiner vorzüglichsten Canzonen. Durch diesen Commentar wolte er seine Landsleute über den Geist der wahren Poesie nach seiner besten Einsicht gründlich belehren. Zu einer gründlichen Belehrung fand er entweder nöthig, oder es gefiel ihm wenigstens, seine ganze Gelehrsamkeit zu Hülfe zu rufen. Seine Philologie, Philosophie, Theologie, Physik, Astronomie und Astrologie hat er fragmentarisch in diesem Werke niedergelegt, so wie ihn eine Stelle in seinen eigenen Gedichten, die er hier erläutert, bald an diese, bald an jene Wahrheit und Notiz erinnerte. Diesen Pedantismus der Composition hält man billig einem Manne zu Gute, der es mit den Wissenschaften so herzlich meinte und der zu seiner Zeit so vieles sagen konnte, was nur Wenige schon wußten. Weniger zu entschuldigen ist der Titel des Buchs; denn in dem Sinne, wie ihn Dante verstanden haben will, paßt eben dieser Titel auf alle möglichen Bücher, die dem Verstande einige Nahrung geben. Dante nennt seinen Commentar ein Gastmahl nicht, wie Plato und Xenophon ihre Symposien, der Einkleidung wegen so nannten. Er will uns nur mit Gedanken speisen. Den Vorzug zu erläutern, den die Seelenspeise

speise vor aller irrdischen Nahrung hat, ist sein grosses Geschäft in der Einleitung. Dann ladet er uns ausdrücklich auf vierzehn Schüsseln ein, das soll heissen, auf einen Commentar über vierzehn seiner Canzonen n). Wenn wir aber diesen Klosterwitz und überhaupt alle Anhängsel der scholastischen Afterweisheit übersehen, so empfinden wir bald, daß Dante dieses Buch eben so aus dem Innersten seines Verstandes, wie seine göttliche Comödie im Innersten seines Herzens schrieb. Er will uns männlich sagen, was er in seinem neuen Leben als Jüngling nur unvollkommen ausgedrückt hatte o). Klarheit und Präcision ist die Schönheit, nach der er vorzüglich strebt, und die er fast immer erreicht. Wo er räsonnirt, spricht er fast wie Aristoteles p). Wo sein Gefühl lebhaft wird, sieht man, daß er auch die Bücher des Cicero, die er einige Mal anführt, nicht umsonst

n) La vivanda di questo convito sera de quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni, cosi d'amore, come di virtu, materiate.

Convito. init.

o) Aber das neue Leben solte dadurch nicht herabgesetzt werden. Es lag ihm zu nahe am Herzen. — Se nella presente opera più virilmente si tratasse, che nella vita nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella.

l. c.

p) Z. B. Dentro del uomo possone essere due difetti o impedimenti; l'uno della parte del corpo, l'altro della parte dell' anima. Dalla parte del corpo é, quando le parti sono indebitamente disposte: siccome sono sordi e muti e loro simili. Dalla parte dell' anima é, quando etc.

l. c.

umsonst gelesen hatte q). Nur selten verirrt er sich zu Orientalismen. Wären nicht mehrere Wörter und Formen seines Ausdrucks veraltet, so würden die Italiener noch jetzt ihre erschlaffte Prose nach keinem besseren Nationalmuster veredeln können, als nach dem Gastmahle Dante's.

* * *

Dante, der Vater der italienischen Poesie und Beredsamkeit erwarb sich zuletzt noch um die Litteratur seiner Nation das Verdienst, auch als Grammatiker und Rhetoriker der Wegweiser glücklicherer Nachfolger zu werden. Sein Buch *de vulgari eloquentia* ist in dieser Geschichte schon mehr als ein Mal genannt und benutzt worden. Er schrieb es in seinem reifen Alter, später noch als das Gastmahl r). Die Litteratoren sind jetzt ziemlich einverstanden darüber, daß er es lateinisch schrieb, ob gleich die italienische Uebersetzung mehr verbreitet worden zu seyn scheint; denn man hielt sie für das Original, bis der lateinische Text im sechzehnten Jahrhundert zuerst gedruckt wurde.

q) Z. B. wo er sich an seine Trennung von seinem Vaterlande erinnert. — Ahi, piaciuto foſſa al diſpenſatore dell' univerſo, che la ragione della mia ſcuſa mai non foſſe ſtata; che né altro contra a me avria fallato, né io pena ſofferto avrei ingiuſtamente; pena, dico, d'eſilio e di povertà; poiche fa piacere de' cittadini delle belliſſima e famoſiſſima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del ſuo dolce ſeno.

l. c.

r) In einer Stelle des Gastmahls sagt er, daß er willens sei, ein besonderes Buch von der volgare eloquenza zu schreiben. Di queſto ſi parlera altrove in un libro, *che io intendo de fare*, Dio concedente, della volgare eloquenza, *l. c.*

de [s]). Vermuthlich wolte Dante eben dadurch, das er über die Beredsamkeit in der Volkssprache lateinisch schrieb, auch die Gelehrten zum Studium und zur Cultur der Volkssprache ermuntern. Zur Beurtheilung dieses Buchs mögen die oben angeführten Stellen hinreichen. Was es von grammaticalischen Bemerkungen enthält, ist von daurendem Werthe. Der kritische Theil seines Inhalts aber ist nur als der Anfang einer Bemühung merkwürdig, die noch lange fortgesetzt werden mußte, ehe sie ästhetischen Nutzen bringen konnte.

Von Dante bis Petrarch.

Der erste Schritt zur Erweckung eines litterarischen Nationalgeistes in Italien war nun gethan. Dante wurde von Vielen gelesen und, wenn gleich von Wenigen verstanden, vermuthlich ebendeßwegen um so enthusiastischer bewundert. Man wußte gar nicht, was man aus dem unerhörten Gedichte, der göttlichen Comödie, eigentlich machen solte. Das Erste, was man nöthig fand, um sie gemeinnützig zu machen, war eine Erklärung. Es standen Commentatoren des räthselhaften und dunkeln Gedichts auf. Aber keiner von diesen fleissigen Männern hatte weder Dante's Sinn, noch den Geist, in die Poesie der göttlichen Comödie theoretisch einzudringen. Die Allegorie des Gedichts zu erläutern und dabei mit allen scholastischen Kenntnissen zu prunken, war ihr Hauptgeschäft. Ver-

s) Man vergleiche: *Tiraboschi*, Storia delle lett. Ital. Tom. V. p. 392. und *Fontanini*, della eloquenza Ital. p. 157.

Verdienstlicher ist ihre Bemühung um den historischen Theil der göttlichen Comödie. Die Notizen, die zum Verständniß vieler Stellen gehören, würden, wo nicht vergessen, doch immer mehr verwirrt worden seyn, wenn man nicht früh angefangen hätte, sie zusammenzutragen. Wem daran gelegen ist, die göttliche Comödie von einem Ende zum andern in allen ihren Theilen zu verstehen, kann die Commentare nicht entbehren. Aber zur Bildung des Geschmacks haben alle Verfasser dieser Commentare weder theoretisch noch praktisch geleistet, was ihren Namen eine ehrenvolle Stelle in unsrer Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit verschaffen könnte. Wer sich mit ihnen bekannt machen will, für den sind Nachweisungen genug vorhanden [t]).

Die ersten Commentatoren der göttlichen Comödie waren Dante's eigene Söhne, Peter und Jakob. Der Bischoff von Mailand, Johann Visconti, ließ, um die Sache recht gründlich zu betreiben, einen Convent von sechs Männern, zwei Theologen, zwei Philosophen, und zwei gebornen Florentinern, die Auslegung des Dante übernehmen. Die Frucht ihres Fleisses liegt, eben so wie die Commentare der Söhne Dante's, noch ungedruckt [u]). Erst in der Folge, als, nach der Erfindung der Buchdruckerkunst, die Commentatoren sich selbst Verleger zu verschaffen wußten, fängt die Bibliothek von gedruckten Commentaren über Dante's göttliche Comödie an. Von den älteren sind nur einige der vorzüglicheren, z. B.

t) Die ganze Liste der gedruckten Werke dieser Art steht bei *Fontanini* delle eloquenza Ital. p. 410.

u) Vergl. *Tiraboschi*, l. c. Tom. V. p. 394.

z. B. der von Boccaz, der aber nur sechzehn Gesänge umfaßt, durch den Druck bekannt geworden.

Der wahre Nutzen, den die älteren Commentatoren Dante's der italienischen Litteratur gestiftet haben, ist die Verbreitung der Nationalsprache als einer Büchersprache in der von Dante veredelten Form. Die grammaticalischen Freiheiten, die sich Dante genommen hatte, wurden dadurch zum Theil zu Gesetzen. Der andere Theil, der sich nicht erhalten konnte, wurde eben dadurch bei Zeiten zum Solöcismus. Als eine litterarische Anekdote mag bei dieser Gelegenheit angemerkt werden, daß man, noch im vierzehnten Jahrhundert, zu Florenz einen besondern Lehrstuhl errichtete, von dem herab Dante's göttliche Comödie erklärt wurde. Die Professur war von einem jährlichen Gehalte begleitet. Boccaz war der erste Professor der göttlichen Comödie. Bologna und Pisa folgten dem Beispiele, das Florenz gegeben hatte. Auch dort konnte man nun öffentliche Vorlesungen über Dante hören. Aber alle diese Professuren scheinen bald eingegangen zu seyn.

Intensive Fortschritte machte der litterarische Geschmack der Italiener nach Dante nicht eher, als bis Petrarch und Boccaz in die Reihe der Nationalautoren traten. Unter den unberühmten Dichtern, die sich aus dem Zeitalter Dante's und den zunächst folgenden Jahren noch am meisten in Andenken erhalten haben, sind die merkwürdigsten Cecco von Ascoli und Fazio degli Uberti. Cecco, eigentlich Francesco, von Ascoli war einer von den lebhaften, aber unglücklichen Köpfen, die mancherlei Talente haben, aber weder mit sich selbst, noch mit ihrem Zeitalter in's Klare kommen können; die sich über ein Vorurtheil erhe-

erheben, um sich fester an ein anderes zu hängen, und, indem sie klüger seyn wollen, als Jedermann, so lange überall anstoßen, bis sie endlich das Opfer ihrer eigenen Grillen werden. Nicht zufrieden mit dem Ruhm eines Dichters wolte sich Cecco auch als Philosoph und noch mehr als Astrolog hervorthun. Seine astrologischen Lehren und Künste scheinen ihn besonders in die Streitigkeiten mit der Kirche verwickelt zu haben, die ihn endlich im Jahr 1327, also sechs Jahr nach Dante's Tode, als einen Zauberer oder Ketzer verbrennen ließ. Er war damals schon siebenzig Jahr alt. Vielleicht trug sein unglückliches Schicksal dazu bei, den Ruhm seiner Verse, besonders des Lehrgedichts zu erhöhen, das er, man weiß nicht warum, *L'Acerba* nannte. Es handelt in fünf Büchern, deren jedes wieder in Capitel abgetheilt ist, von der Physik, der Philosophie, der Moral, und der Religion. Es soll bis zum Jahr 1545 neunzehn Mal aufgelegt seyn x). Seitdem ist weiter kein Verlangen darnach gewesen. Das italienische Publicum hat es als ein durchaus unpoetisches und noch dazu barbarisch versificirtes Lehrbuch in den Bibliotheken begraben liegen lassen.

Fazio oder Bonifazio degli Uberti, der zweite unter den beiden zu ihrer Zeit oft genannten und nachher vergessenen Dichtern wolte in Dante's Geschmacke arbeiten und seinen Vorgänger wenigstens durch die Größe des Gegenstandes seines Gedichts übertref-

x) Das versichert wenigstens *Tiraboschi*, l. c. Tom. V. p. 166. Ein Sonett von Cecco hat auch *Crescimbeni*, Comment. della volgar poesia, Vol. III. p. 128. aufbehalten. Es ist an Petrarch gerichtet als Antwort auf ein Sonett von diesem Dichter, das sich aber unter dessen Werken nicht findet.

troffen. Er nannte sein Werk *Dittamondo*, das vermuthlich soviel heissen soll als *Mappamondo*, eine versificirte Astronomie und Geographie. Ausserdem sind auch noch Sonette von ihm da. Das Dittamondo ist nur noch eine Merkwürdigkeit für die Bibliographen [y]).

Diese verunglückten Versuche, mit Dante in einer Poesie zu wetteifern, die den Weg der Provenzalen verließ, beweisen übrigens, daß der dichterische Geist mehrerer Italiener nach der Selbstständigkeit strebte, deren sich unter ihnen allen nur Dante erfreuete. Aber selbst Dante hatte mit seiner geistlichen Originalpoesie nichts weniger als den rechten Nationalton getroffen. Er hatte mehr für eine neue Schule, als für das Volk gesungen. Der allgemeine Geschmack hieng überdem noch zu fest an der Liebespoesie in Sonetten und Canzonen.

Petrarch.

Die Poesie der Liebe in Sonetten und Canzonen den Provenzalen selbst zu entwenden, sie durch Geist, Gefühl und Wohllaut so zu veredeln, daß sie als neu geboren und nun zum ersten Male als classische Poesie von Italien aus der übrigen Welt bekannt würde, dieß gelang einem Dichter, auf den Italien eben so stolz seyn konnte, als auf seinen Dante, und der dazu gerade ein solcher Dichter war, wie ihn das Zeitalter verlangte. Alle Talente, auf diese Art der Lieb-

y) Vergl. *Crescimbeni* l. c. Vol. III. p. 160.

Liebling seiner Nation und eines großen Theils von Europa zu werden, hatte Petrarch [z]).

Francesco Petrarca, eigentlich Petracco, geboren zu Arezzo im Jahr 1304, also bis in's siebzehnte Jahr seines Alters noch ein Zeitgenoß von Dante, wurde schon als Kind dem Lande zugeführt, wo die Poesie der romantischen Liebe einheimisch war. Sein Vater, ehmals Staatsbeamter zu Florenz, war zugleich mit Dante aus dieser Stadt verbannt worden. Er selbst war erst acht Jahr alt, als seine Eltern mit ihm Italien verliessen und in die Provence nach Avignon zogen, wo damals der päbstliche Hof, in einer seltsamen Abhängigkeit von der französischen Krone, genöthigt worden war, seinen Sitz aufzuschlagen. Ob die vorzüglichsten Lehrer Petrarchs Franzosen oder Italiener waren, wissen wir nicht genau. Eine liberale Erziehung aber wurde ihm zu Theil. Als er das Jünglingsalter erreichte, war sein Geist von der Lectüre alter Classiker schon so erwärmt und angezogen, daß er in diesen, vorzüglich im Cicero und Virgil, lebte und webte. Das Studium der Alten hatte seit Dante's Jugendjahren wahrscheinlich auch in Italien schon wohlthätig auf den Geist wirkt. Vielleicht trieb man

z) Statt aller älteren Nachrichten von dem Leben Petrarchs können jetzt die *Mémoires pour la vie de Pétrarque* von de Sade dienen. Der Abbe' de Sade hätte sich kürzer fassen können, ohne seinem Buche zu schaden. Aber sein Fleiß und seine kritische Genauigkeit im Aufsuchen und Vergleichen aller Arten von Urkunden, durch die er die wichtigsten Facta bewährt, sind exemplarisch. Selbst Tiraboschi, dessen Nationaleifersucht sonst zuweilen in's Kleinliche geht, muß gestehen, daß wir erst seit den Mémoires von de Sade eine wahre Geschichte Petrarchs haben.

man es im südlichen Frankreich mit noch mehr Geschmack. Oder es war Petrarch's eignes Gefühl, was ihm die scholastischen Wissenschaften, die Dante's kühnen Geist niederdrückten, so verleidete, daß er eben durch den Widerwillen gegen sie noch empfänglicher für das Schöne in den alten Classikern wurde. Aber damit schien ihm noch nicht geholfen zu seyn. Sein Vater wolte zwar keinen Theologen, aber doch einen Juristen aus ihm machen. Bis in sein zwanzigstes Jahr wurde der junge Petrarch zu Carpentras und Montpellier zum Studium des canonischen Rechts vorbereitet, und darauf nach Bologna geschickt, wo die weltberühmten Erklärer der Gesetzbücher Justinians und der Päbste Schüler aus dem halben Europa um sich versammelten. Aber die dichterische Seele des Jünglings hatte einen unüberwindlichen Widerwillen gegen sein Corpus Juris. Vermuthlich las er zu Bologna seinen Cicero und Virgil ungestörter als zu Hause, wo sein Vater einmal beide Bücher in's Feuer geworfen hatte, als er den Sohn damit beschäftigt fand. Doch wagte der junge Petrarch nicht öffentlich, sich von der Jurisprudenz loszusagen, so lange sein Vater lebte. Ein Glück, wo nicht für ihn, doch für seine Poesie war es, daß drei Jahre nach seiner Abreise aus Frankreich der Tod seines Vaters ihm die Last abnahm, die ihn so schwer drückte. Er verließ zugleich Bologna und die Jurisprudenz, und eilte nach Avignon zurück. Sein Erbtheil aus der väterlichen Verlassenschaft reichte für seine Bedürfnisse nicht hin; aber seine Talente erwarben ihm einen Gönner, Jacob Colonna, nachmaligen Erzbischof von Lombes, durch den er als Geistlicher ohne Tonsur zum Dienste der Kirche befördert wurde.

Wie wenig Petrarch durch seine geistlichen Verhältnisse in seinen weltlichen Angelegenheiten eingeschränkt wurde, beweiset unter andern die grosse Sorge, die er auch auf Nebendinge in diesen Angelegenheiten wandte. Er gehörte, seiner Geistlichkeit unbeschadet, zu den artigen Herren von Avignon. Er war, wie er von sich selbst erzählt, sich selbst nie zierlich genug geputzt, sehr besorgt, daß sein schön gekräuseltes Haar nicht vom Winde mishandelt werde, und daß er auf der Straße mit niemand in Berührung komme, der ihm sein nettes Kleid hätte beflecken können. Um einen schönen Fuß zu zeigen, trug er so enge Schuh, daß er kaum gehen konnte. Und doch beweiset seine Lebensgeschichte so wohl, wie jedes Document seines Geistes, daß diese mikrologische Aufmerksamkeit auf sein Aeusseres, über die er in seinem Alter selbst spottete, nur eine jugendliche Verirrung seines reizbaren Geschmacks, aber nie das Zeichen einer kleinlichen Denkart war. Auf den Flügeln des Enthusiasmus schwebte er weit über sein Zeitalter hinaus. Das Studium seines Cicero hatte ihn in seinen Gedanken zu einem der alten Römer gemacht. Italien, besonders Rom wieder in seiner republicanischen Herrlichkeit sich erheben und das Joch der Ausländer abschütteln zu sehen, das waren vielleicht schon damals seine patriotischen Phantasien. Aber mehr als diese Phantasien beschäftigten ihn die Wissenschaften; und nie strebte wohl ein menschlicher Geist aus reinerer Wißbegierde nach Kenntnissen, als Petrarch. Nicht um eine weitschichtige Gelehrsamkeit war es ihm zu thun. Abstruse Speculationen reizten ihn noch weniger. Er sah in der Wissenschaft nur die Lehrerin der Weisheit. Nie war ich, sagt er von sich selbst, so sehr Jüngling, daß ich lieber hätte gelehrt, als

gut

gut seyn wollen. Dieß sagt er aus vollem Herzen in einer Art von Gebete, in dem er Gott selbst zum Zeugen anruft, daß er nichts eifriger gesucht habe, als, gut zu werden [a]). Das Gute und das Schöne war für ihn Eins und Dasselbe. Nur zur Poesie und zur Moralphilosophie fühlte er sich unmittelbar berufen; und nur so weit ihn eine Kenntniß seinen Geschmack und sein moralisches Gefühl ausbilden half, war ihm an ihr gelegen. Für diesen Zweck studirte er unermüdet. Er floh alle rauschenden Gesellschaften und alle Ausschweifungen. Ob er gleich schön war [b]) und sich bis in sein Alter einer ungeschwächten Gesundheit erfreuete, sah er doch nie, ohne sich selbst dafür zu strafen, ein Weib anders als mit keuschen Augen an; und nur gegen seinen Willen, von seinem glühenden Blut überwältigt, verirrte er sich auf dem Wege der Sinnlichkeit einige Mal bis in den Schooß der animalischen Wollust [c]).

Je

a) Tu scis Domine, coram quo omne desiderium et suspirium meum est, quod ex litteris, quando his sobrie usus sum, nihil amplius quaesivi, quam, ut bonus fierem. *De ignorantia sui ipsius et aliorum.* Und bald darauf eben daselbst: Nunquam tam juvenis fui, quin maluerim bonus esse, quam doctus.

b) In dem Briefe an die Nachwelt, den auch de Sade unter die Pieces justificatives zu dem Leben Petrarchs aufgenommen hat, sagt Petrarch als bejahrter Mann von sich selbst: Forma non glorior excellenti, sed quae placere viridioribus annis posset; colore virido, inter candidum et subnigrum, vivacibus oculis. —

c) Sein unaffectirter Widerwillen gegen Alles, was in den Schulen gröbere Sinnlichkeit heißt, zeigt sich bei jeder Veranlassung. Ob er aber aus philosophischen, oder ästhetischen, oder christlichen Grundsätzen so entschlossen gegen sein Temperament kämpfte, müssen

 wir

Je mehr man sich mit Petrarchs seltener Denk- und Sinnesart durch das Studium seiner moralischen Schriften und seiner Briefe bekannt macht, desto natürlicher erscheint die Geschichte seiner, wie er selbst sie nennt, gewaltigen, aber einzigen und keuschen Liebe. Eine so moralisch reine, allen Ausschweifungen und allem Geräusch abgeneigte, hell in die Welt blickende und dann wieder in sich selbst zurückgezogene und nur im Genuß des Schönen und Guten schwelgende Seele konnte wohl eine einzige Empfindung dreissig Jahre fest halten, wenn sie in eben dieser Empfindung ihre innigsten Bedürfnisse befriedigt fand. Petrarch's Laura, die durch ihn und mit ihm berühmt geworden ist, war, wie wir durch die Bemühungen des Abbé de Sade endlich gewiß genug wissen, eine französische Dame zu Avignon, ob gleich mehrere Italiener auch sie, wie Dante's Beatrice, im ganzen Ernste für eine allegorische Person, namentlich wieder für die himmlische Weisheit, gehalten haben [d]). Sie war aus der adlichen Familie de Noves. Vier Jahr war sie jünger als Petrarch;

wir dahin gestellt seyn lassen. In dem Briefe an die Nachwelt sagt er unter andern: *Amore acerrimo, sed unico et honesto*, in adolescentia laboravi. — *Libidinum* me prorsus expertam dicere posse, optarem quidem, sed si dicam, mentiar. Hoc secure dixerim, me, quanquam fervore aetatis et complexionis ad id raptum' vilitatam tamen illam *animo semper execratum*. Mox vero — non solum *factum illud obscoenum*, sed eius memoriam prorsus abieci. — Bei einer andern Gelegenheit beschwert er sich über die Widerspänstigkeit, durch die ihm das *Jumentum*, seine Sinnlichkeit, die Selbstbeherrschung zuweilen noch in seinen alten Tagen erschwere. Er kam auf diese Art auch zu einigen Kindern, als er noch amore unico et honesto seine Laura liebte.

d) Man vergleiche *Tiraboschi*, Storia etc. Tom. V. p. 412.

Petrarch; und im Jahr 1325, also ungefähr um dieselbe Zeit, als Petrarch von der Universität Bologna zurückkam, wurde sie verheirathet an einen Hugo de Sade. Es ist noch sehr die Frage, ob Petrarch nur einmal in den Verhältnissen des anständigsten Umgangs genau mit ihr bekannt geworden ist. Den ehelichen Frieden in ihrem Hause scheint er so wenig gestört zu haben, daß wir seine dichterischen Klagen über ihre Grausamkeit, auch wenn wir sie prosaisch verstehen wollen, doch wohl nur für Beweise der Entfernung ansehen können, in der er selbst sich vielleicht mehr von ihr, als sie sich von ihm hielt. In keinem seiner vielen Gedichte zeigt sich eine Erinnerung an irgend eine Art von Gunst, die auch einem bescheidenen Liebhaber zu Theil geworden seyn könnte. Die ganze Geschichte dieser Liebe scheint ein Traum zu seyn. Sie hat auch, ausser in den Gedichten, die ihre einzigen Resultate waren, weiter kein Interesse für einen Dritten. Petrarch liebte seine Laura mit aller Schwärmerei, deren nur eine Seele, wie die seinige, fähig ist; aber er liebte sie nur als die schönste Erscheinung. Er hatte sie öfter gesehen und vielleicht von Zeit zu Zeit ein Mal gesprochen. Ihre Gestalt wurde ihm die verkörperte Göttlichkeit, die er zu sehen, ihre Stimme die Engelstimme, die er zu hören sich sehnte. So sah und hörte er sie wachend und im Traume. Seine Phantasie hatte ein Idol, sein Herz einen Ruhepunkt seiner Wünsche gefunden. Und in einem Zirkel von Träumen und Wünschen bewegte sich seine Liebe zwanzig Jahr umher, während Laura de Sade ihren Ehemann in einer, wie es scheint, ganz ungetrübten Ehe mit eilf Kindern erfreuete [e]). Durch ihren Tod hatte

e) Sehr naiv sagt der Abbe' de Sade: Tant de couches mul-

hatte Petrarch nichts verloren. Aber sie sich als sterbend, todt und seelig zu denken, gab seiner Phantasie einen neuen Schwung; und so schwärmte er für sein Idol noch zehen Jahre, bis die Flamme, die lange genug von bloßen Einbildungen gezehrt hatte, endlich von selbst erlosch.

Die litterarischen Reisen, die Petrarch unternahm, großentheils in der Absicht, Handschriften von den alten Autoren aufzufinden, die damals vorzüglich durch seine Bemühung wieder aus dem Dunkel hervorgezogen wurden; sein Aufenthalt in dem Thale Vauclüse, wo er die meisten seiner Gedichte schrieb; endlich seine Krönung zu Rom, wo man ihm zu Ehren im Jahr 1341 den veralteten Gebrauch erneuerte, berühmte Dichter feierlich und öffentlich mit dem Lorbeerkranze zu schmücken; diese und mehrere Umstände, die in Petrarchs Leben merkwürdig sind, haben zu wenig Einfluß auf die Geschichte seiner italienischen Poesie, um hier ausführlich erzählt zu werden. Ueberdem erwarb er seinen mit jedem Jahre höher steigenden Ruhm mehr durch seine lateinischen Schriften, die man jetzt nur noch in den Bibliotheken und Studierstuben kennt, als durch seine Gesänge und Lieder, die ihn als Nationaldichter in seinem Vaterlande unsterblich und, wenigstens dem Namen nach, der ganzen Welt bekannt gemacht haben. Er selbst sah in seinen späteren Jahren die Gedichte, deren Inhalt seine Liebe war, um so tiefer unter sich, je mehr er als christlich plato-

multipliées épuiserent tellement Laure, que l'an 1343, quoiqu' elle eût à peine 35 ans, elle étoit déja si changée etc. Was er von den chagrins domestiques hinzusetzt, scheint seine eigne Muthmaßung zu seyn. *Mémoires etc. Tom. I. Notes*, p. 44.

platonisirender Philosoph seiner Leidenschaft sich zu schämen Ursache zu haben glaubte. Er vergaß seine Nationalpoesie über einem großen Heldengedichte, das er in lateinischer Sprache mit einer für sein Zeitalter doppelt bewundernswürdigen Kunst zu Stande bringen wollte. Dieses Gedicht, dem er den Titel Africa gab, hatte mit seiner italienischen Poesie zu wenig gemein, als daß ihn diese noch hätte sonderlich anziehen können, seitdem er mit seiner ganzen Phantasie an jenem hing. Die Geschichte des zweiten punischen Krieges, der Inhalt seines Gedichts Africa, hatte gar zu wenig Aehnlichkeit mit der Geschichte seines Herzens. Ueberhaupt wurde er mit jedem Jahre mehr Gelehrter. Als Gelehrter seiner Zeit schrieb er auch fast nur noch, selbst seine Briefe, lateinisch.

Vielleicht ist kein Gelehrter irgend eines Jahrhunderts von seinen Zeitgenossen so allgemein verehrt und im Genusse einer beispiellosen Huldigung so wenig angefeindet worden, als Petrarch. Aber gewiß hätte er auch als Gelehrter nicht so viel gegolten, wenn er nicht als Mensch Jeden, der sich ihm näherte, zu der reineren Bewunderung hingerissen hätte, die selbst den Neid entwaffnet. Mit dieser durch sein ganzes Aeusseres hervorstrahlenden und doch anspruchlosen Schönheit und Würde seiner Seele erschien er als ein göttlicher Mensch; und die Fürsten und Großen glaubten sich selbst auf die edelste Art zu ehren, wenn sie wetteiferten, ihm Ehre zu erweisen.

Bald in Italien, bald in Frankreich, jetzt auf Reisen, jetzt in seiner Bibliothek, lebte Petrarch, nachdem auch der Schatten seiner Laura ihn nicht mehr in seinen Studien störte, fast ausschließlich für die alte Litteratur und für die praktische Philosophie. Nur

ein einziges Mal scheint er sich in die politischen Angelegenheiten seiner Zeit gemischt zu haben. Als italienischer Patriot seufzte er über die Bedrückung seines Vaterlandes, das von Parteien und räuberischen Nachbarn unaufhörlich zerrissen wurde. Als Gibellin hoffte er Hülfe von dem deutschen Kaiser. Aber Kaiser Carl IV. zog sich aus den italienischen Unruhen zurück, um in Böhmen an der goldnen Bulle zu arbeiten. Petrarch hatte das Herz, durch einen Brief, der nicht weniger Aufsehen erregte, als ehmals Dante's Sendschreiben an Heinrich VII., den Kaiser an seine Pflicht zu erinnern. Es ist ungewiß, ob Carl diesen Brief erhalten hat. Petrarch stand aber nach wie vor bei ihm in Gnaden, ohne daß weder Italien, noch die Wissenschaften, dabei gewannen. Früher, im Jahr 1347, hätte den gutmüthigen Dichter beinahe der patriotische Revolutionsschwärmer Cola Rienzi, der die alte römische Republik wieder herstellen wolte, in sein Verderben gezogen. Petrarch, mehr in Ideen und schönen Träumen, als in der unpoetischen Wirklichkeit lebend, traute dem unbesonnenen Rienzi nicht wenig zu, weil auch dieser, wie er, von antiken Ideen und Studien genährt, sich sehnte, die alte Welt in ihrer republicanischen Herrlichkeit wieder aufstehen zu sehen. Zum Glück zeigte Rienzi durch seine armseligen Thaten bald, wie wenig er der Mann war, der es sich hätte sollen einfallen lassen, in die Fußtapfen der Brutusse zu treten.

Geliebt, bewundert, fast vergöttert, und dabei bis wenige Jahre vor seinem Tode gesund, erreichte Petrarch ein Alter von siebenzig Jahren. Er starb auf seinen Landsitze zu Arqua bei Padua am 8ten Jul. 1374. Man fand ihn des Morgens todt in seiner Biblio-

Bibliothek; mit der Stirn auf einem Buche ruhend. In der Kirche zu Arqua wurde er sehr feierlich begraben.

* * *

Wenigen Menschen sind die Wissenschaften im Ganzen so viel schuldig, als dem, gewöhnlich nur als Dichter bekannten, Petrarch. Sein Enthusiasmus für wahre Liberalität, für praktische Philosophie, besonders aber für die alte Litteratur, zündete in den vortrefflichsten Köpfen seiner Zeit eine Flamme an, die sie hinriß, auch ihres Orts petrarchisch, das heißt, uneigennützig und von ganzer Seele für wahre Cultur ihrer selbst und der Welt zu arbeiten. Petrarchs Name verdient eine der ersten Stellen in der allgemeinen Geschichte der neueren Litteratur. Aber nur einen kleinen Theil seines Verdienstes können wir hier zu würdigen versuchen. Bei weitem die meisten seiner Schriften sind lateinisch geschrieben und gehen die Geschichte der italienischen Poesie und Beredsamkeit nichts an. Indessen ist schon dieses einzige Datum bemerkenswerth, daß der berühmteste unter allen Dichtern der Liebe ein noch berühmterer Philosoph und Gelehrter seines Zeitalters war.

Petrarch ist der erste classische Dichter der Italiener und überhaupt des neueren Europa. Weder an Fülle, noch an Selbstständigkeit des Genies konnte er mit Dante sich messen. Desto selbstständiger und reiner aber war sein Geschmack; und dieser Geschmack war gediegen, nicht ergrübelt. Eben so frei von Affectation und methodischem Prunk, wie Dante, strebte auch er nie, Original zu seyn. Er dichtete nur nach seinem Herzen in längst bekannten Weisen. Aber er beleb-

belebte die hinsterbende Provenzalpoesie durch den Adel seines Geistes. Er hauchte ihr, während er nur innig und wahr reden wolte, die Grazie ein, die das Element seines Lebens war. Ob er gleich im Studium der Alten lebte und webte, fiel es ihm doch nicht ein, die antiken Formen als Dichter in seiner Muttersprache nachzukünsteln. In seinen lateinischen Versen trug er kein Bedenken, Nachahmer Virgils zu seyn. Aber zur Ausschmückung seiner Sonette und Canzonen borgte er von den Alten auch fast gar nichts. Praktisch lernte er von ihnen das allgemeine Gesetz des Schönen. Ohne über Kunstregeln zu raffiniren, gehorchte er diesem Gesetze wie einem ästhetischen Gewissen f).

Die italienischen Gedichte Petrarchs lassen sich bald übersehen. Sie gehören in zwei Classen. Die erste begreift seine Sonette, Canzonen und ähnliche Gedichte lyrischer Art. Das zweite Fach nehmen seine Triumphe ein, die man als moralische Allegorien ansehen, also, wenn man will, auch unter die Lehrgedichte einreihen mag.

Schwerlich hat Petrarch selbst seine lyrischen Gedichte unter die zwei Titel gebracht, unter denen sie jetzt gesammelt sind. Die beiden Ueberschriften: *In vita*

f) Soviel wußte aber Petrarch von sich und seinem Dichterstyle, daß er die antike Correctheit mit der neueren Denk- und Sinnesart vereinigen und eben dadurch eine Höhe der Schönen erreichen wolte, wie niemand vor ihm. In dem Sonette: *S'amore e morte non da qualche stroppio* etc. sagt er selbst:

I' farò forse un mio lavor sì doppio,
Tra lo stil de' moderni e'l sermon prisco,
Che (paventosamente a dirlo ardisco),
Insin a Roma n'udirai lo scoppio.

vita di Madonna Laura und *In Morte di Madonna Laura* lassen vermuthen, es sei in allen diesen Versen von nichts anders, als von dem Leben und Tode der Madonna Laura die Rede. Man findet aber unter beiden Titeln mehr als Ein Sonett und mehr als Eine Canzone, deren Inhalt Freundschaft, oder moralisches Gefühl, oder Patriotismus ist [g]). Indessen ist das Thema der Liebe das herrschende in den meisten dieser Gedichte.

Dem Psychologen könnte daran gelegen seyn, die Chronologie der Sonette und Canzonen, deren Inhalt Laura und die Liebe sind, mit Genauigkeit ausfindig zu machen. Die Kritik des Geschmacks kann diesen Bemühungen gleichgültiger zusehen. Fortgesetzter Gebrauch der Feile haben die ersten dieser Gedichte den letzten so ähnlich gemacht, daß man nur Gefahr läuft, durch kritische Ueberfeinheit sich selbst zu täuschen, wenn man den Spuren eines fortschreitenden Geistes in ihnen nachgehen will. Ueberdieß wur-

g) Eins der vorzüglichsten unter Petrarchs moralischen Sonetten möchte wohl dieses seyn:

La gola, il sonno, e l'oziose piume
Hanno del mondo ogni virtù sbandita,
Ond' é dal corso suo quasi smarrita
Nostra natura, vinta dal costume;
Ed è si spento ogni benigno lume
Del ciel, per cui s'informa umana vita,
Che per cosa mirabile s'addita,
Chi vuol far d'Elicona nascer fiume.
Qual vaghezza di lauro? Qual di mirto?
Povera e nuda vai, Filosofia,
Dice la turba, al vil guadagno intesa.
Pochi compagni avrai per l'altra via.
Tanto ti prego più, gentile spirto,
Non lasciar la magnanima tua impresa.

wurden diese Gedichte bald durch eine Menge fehlerhafter Abschriften entstellt. Mühe genug haben sich die Sammler gegeben, überall die echten Lesarten herzustellen und keines von den Gedichten aufzunehmen, die man dem berühmten Petrarch unterschob; und doch läßt sich die Authenticität mehrerer Stücke, die man in der gewöhnlichen Sammlung findet, noch bezweifeln.

Unter den dreihundert und acht und sechzig Sonetten, Canzonen, Sestinen und ähnlichen Gedichten, die Petrarchs Namen führen, ist nur die kleinere Hälfte voll des Zaubers der wahren Poesie. Aber auch aus den übrigen spricht ein dichterischer Geist, der, seines Stoffes mächtig und dem Gemeinen wie dem Unnatürlichen gleich abgeneigt, jeden Gegenstand ästhetisch zu coloriren versteht, auch wo seine Erfindungskraft erschöpft zu seyn scheint. Erfindsam zeigt sich Petrarch überhaupt nur in der Ausführung, nicht in der Composition seiner Gedichte, noch weniger, wo möglich, in der Production einer neuen Dichtungsart. Er blieb den alten Formen getreu, die durch die Provenzalpoesie längst in Italien eingeführt waren und durch Fra Guittone, Guido Cavalcanti, Dante und ihre Zeitgenossen Autorität gewonnen hatten. Er war um so weniger geneigt, sich von diesen Formen zu entfernen, da auch der Geist der provenzalischen Poesie dem Bedürfnisse seines Herzens entgegenkam. Die Liebe machte ihn zum Dichter in seiner Muttersprache. Der Ton der Liebesklagen im provenzalischen Styl klang ihm zu roh und zu gemein; aber er fühlte sich doch von ihm getroffen. Indem er eine Poesie nach seinem Herzen suchte, schloß er sich von selbst an die Sonetten- und Canzonensänger. Aber ihre Armuth und Monotonie genügte seinem cultivirteren Geiste nicht;

und

und er übertraf sie in ihren eigenen Weisen so, daß sie hinter ihm in Vergessenheit sinken mußten. Mit Petrarch fängt in der Geschichte der lyrischen Poesie eine neue Epoche an. Die Sonette und Canzonen wurden musterhafte Dichtungsarten. Bis dahin waren sie nur poetische Vorübungen gewesen.

Ehre macht es Petrarchs reinem Geschmacke zuerst, daß er seine Poesie von seiner Gelehrsamkeit zu scheiden verstand. Nur selten überschleicht ihn der Pedantismus, der den trefflichen Dante auf so manchen Irrweg führte. Unter den Wissenschaften, mit denen sich Petrarch beschäftigt hatte, figurirt nur die Astronomie einige Mal pedantisch in seinen Gedichten [h]). Von der griechischen Mythologie macht er aber doch auch zuweilen einen Gebrauch, der in's Burleske fällt [i]). Dies

h) Z. B. in dem Sonette: *Quest' anima gentil, che si diparte* etc. Da denkt der Dichter seine Laura, die damals krank war, als schon gestorben und emporsteigend zum Himmel. Er verwechselt den metaphysischen Himmel mit dem astronomischen, und fragt, wie Laura dort oben unter den Planeten sich ausnehmen werde. Wenn sie, meint er, zwischen dem dritten Licht und dem Mars sich aufhält, wird sie die Sonne verdunkeln.
Si ella riman fra'l terzo lume e Marte,
Fia la vista del sol scolorita.
Dann ist weiter vom vierten und fünften Planetenkreise die Rede. Endlich soll Laura, im Kreise des Jupiter selbst diesen Planeten besiegen.
Ma se vola più alto, assai mi fido,
Che con Giove sia vinto ogni altra stella.

i) In dem einzigen Sonette: *Quando del proprio sito si rimove*, kommen vor die Götter und Göttinnen Phöbus, Vulcan, Jupiter, Janus, die Sonne, Saturn, Mars, Neptun, Aeolus und Juno, um allegorisch zu sagen, wie Laura's Abreise auf die Elemente wirkt. Und mit einem

Diese Verirrungen, die den Mann seines Zeitalters verrathen, beweisen, daß Petrarch's Geschmack nicht fest genug und überhaupt zu wenig theoretisch gebildet war, um nicht von Zeit zu Zeit als ästhetischer Instinct fehl zu greifen. Und doch hat wohl dieser ästhetische Instinct, die Naturgabe der alten Griechen, keinen neueren Dichter im Ganzen sicherer geleitet, als den Petrarch.

Nicht so glücklich erhob sich Petrarch über das kleinliche Wohlgefallen an Wort- und Reimspielen, die in der Provenzalpoesie keine Kleinigkeit waren. Der Name seiner Laura giebt ihm durch die Verwandschaft mit *Lauro*, dem Namen des Lorbeers, Anlaß zu unzähligen Witzeleien. Auch zersetzt er diesen Namen zuweilen in die Anfangsbuchstaben eines Sonnetts oder in verschiedene Wörter, aus deren ersten Sylben man ihn zusammenbuchstabiren muß [k]). Eben so wenig gleichgültig war er gegen die Sestinenreimerei, kraft deren sechs Reimsylben in sechs sechszeiligen Stanzen und einer Zugabe von drei Zeilen sechs Mal, einige gar sieben Mal, wiederhohlt werden müssen. Es kommen der Sestinen unter Petrarchs Gedichten zu viele vor, als daß man annehmen könnte, er habe sich zu dieser Form nur einige Mal aus Gefällig-

einem gewaltigen Sprunge vom Heidenthum in's Reich der christlichen Engel heißt es zuletzt:

Eolo a *Nettuno* e a *Giunon* turbato
Fa sentir, e a noi, come si parte
Il bel viso degli *Angeli* aspettato.

k) In dem Sonette: *Quando io muovo i sospiri* etc. muß man die drei Wörter *Laudando*, *real* und *taci* herauslesen, um aus den drei Anfangssylben den Namen *Laureta*, nach dem französischen Laurette, wie Laura als Französinn hieß, zusammenzusetzen.

fälligkeit gegen sein Zeitalter herabgelassen. Aber selbst diese Spielereien zeichnen sich doch vor allen älteren Gedichten ähnlicher Art durch Reinheit der Diction und durch die rhythmische Grazie aus, in der Petrarch von keinem neueren Dichter übertroffen worden ist.

Wenn man unter Petrarchs Canzonen und Sonetten diejenigen, deren Inhalt Liebe ist, mit den übrigen vergleicht, so sieht man deutlich, daß er ohne die Liebe gewiß nicht der ausgezeichnete Dichter geworden wäre, der er auch aufhörte zu seyn, sobald die schwärmende Leidenschaft in seiner Seele abstarb. In seinen patriotischen Liedern sind die Gedanken natürlich; der Ausdruck ist rein; zuweilen selbst energisch; aber es fehlt ihnen der Geist der wahren Poesie. Sie sind mit aller ihrer wohllautenden Correctheit nicht viel mehr als oratorische, elegant versificirte Prose [1]). Aber wo aus Petrarch die Liebe spricht und

1) Man lese z. B. die Canzone: *O aspettata in ciel beata e bella* etc. eine Art von Ode, in der der Dichter zum Kriege gegen die Türken ermuntert. Oder die Canzone: *Spirto gentil* etc. die man für eine Art von lyrischem Sendschreiben an den Freiheitsschwärmer Rienzi hält. Mehr Begeisterung spricht aus der Canzone: *Italia mia* etc. Das schmerzliche Gefühl, sein schönes Vaterland so zerrissen und mishandelt zu sehen, giebt da dem klagenden Patriotismus des Dichters, den nur das Schöne begeistern konnte, eine poetischere Farbe.

Voi, cui fortuna in mano ha posto il freno
Delle belle contrade,
Di che nulla pietà par che vi stringa,
Che fan qui tante pellegrine spade?

ruft er den Fürsten und Heerführern der politisch unheilbaren Italiener zu.

lassen o). Aus eben diesen Canzonen leuchtet auch die dem Petrarch eigne Verschmelzung der Liebe mit moralischem Enthusiasmus hervor. Bei den Provenzalen muß man so etwas, wenigstens in dieser Reinheit, nicht suchen. Aus Laura's Augen strahlt dem Dichter "das Licht, das zum Himmel führt. Das ist der Anblick, der ihn zum Guten erweckt und zum rühmlichen Ziele treibt. Der allein entfernt ihn von der unwürdigen Menge" p).

Wer,

o) Des ungemessenen Lobes, daß die Italiener diesen Schwester-Canzonen ertheilen, sind indessen nur die beiden ersten würdig. Die dritte ist nur ein matter Nachtrag. Das Thema war erschöpft. Was der ersten sogleich mit der ersten Zeile einen ganz eigenen Ton giebt, ist, nach der ruhig scheinenden Betrachtung der Kürze des menschlichen Lebens, der unerwartete Sprung von dieser Betrachtung zur Leidenschaft.

Perchè la vita è breve,
E l' ingegno paventa all' alta impresa,
Nè di lui, nè di lei molto mi fido,
Ma spero, che sia intesa
Là, dove io bramo, e là, dov' esser deve
La doglia mia, la qual tacendo io grido;
Occhi leggiadri, dov' Amor fa nido,
A voi rivolgo il mio debile stile.

Dann folgt ein meisterhaftes Crescendo der Leidenschaft bis zu der Stelle:

O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
Quante volte m' udiste chiamar morte!

Und unvermerkt senkt sich der Ton wieder zur süßen Melancholie:

Dico, ch' ad ora ad ora
(Vestra mercede) io sento in mezzo l' alma
Una dolcezza inusitata e nuova,
La qual ogni altra salma
Di nojosi pensier disgombra allora,
Sicche di mille un sol vi si ritrova.

p) Es ist die zweite unter den drei canzoni sorelle, die sich so anfängt.

Gen-

Wer, nach solchen Stellen, noch an die Arbeit gehen mag, die Provenzaldichter zu durchblättern, um Gedanken aufzufinden, die, wie der Abbé de Sade meint, Petrarch von den Provenzalen entlehnt haben soll, der möchte für seine kleinliche Mühe nicht sonderlich belohnt werden. Mangel an dem, was eigentlich Gedanke zu heissen verdient, macht überhaupt die Provenzalgedichte so bald ermüdend. Vielleicht hat die Erinnerung dem Petrarch einige Phrasen und Wendungen älterer Dichter ohne sein Wissen zugeführt. Aber er steht zu hoch über ihnen allen, ausgenommen den einzigen Dante, als daß eine rechtliche Kritik sich erlauben dürfte, ihm als Armuth des Geistes anzurechnen, was unwesentliche Erinnerung war.

* * *

Die zweite Abtheilung von Petrarchs italienischen Gedichten nehmen seine Triumphe ein. Sie sind nicht die Triumphe des Geistes ihres Verfassers. Weder ihre Form, noch ihr Inhalt hatten die Poesie weiter gebracht; aber sie haben doch, ungeachtet aller ihrer Fehler, durch manches neue Blatt den Dichterkranz Petrarchs noch verschönert.

Petrarch scheint in seinen reiferen Jahren, als die Poesie in seiner Nationalsprache übrigens wenig Reiz

Gentil mia Donna, i' veggio
  Nel muover de vostri occhi il dolce lume,
  Che mi mostra la via ch' al Ciel conduce.

— — — — — —

  Quest' è la vista ch' a ben far m' induce;
  E che mi scorge al glorioso fine;
  Questa sola dal vulgo m' allontana.

Reiz mehr für ihn hatte, der toscanischen Muse durch ein allegorisch moralisches Gedicht eine Art von Versöhnungsopfer haben bringen zu wollen. Ein eben so unphilosophischer als unpoetischer Einfall veranlaßte dann die Triumphe. Das Gedicht, das übrigens von keinem sehr großen Umfange ist, hat sechs Abtheilungen, den Triumph der Liebe, den Triumph der Keuschheit, den Triumph des Todes, den Triumph des Nachruhms, den Triumph der Zeit, und endlich den Triumph der Gottheit. Die ersten dieser Abtheilungen bestehen wieder aus mehreren Capiteln (capitoli). Das Sylbenmaß ist die Reimkette oder *terze rime*. Der Inhalt des Ganzen ist eine Vision.

Um die Jahrszeit, welche "die Seufzer des Dichters durch das Andenken des Tages erneuert, der der Anfang seiner Leiden war" q), schlummert er im Schatten auf Rasen ein. Amor erscheint ihm im Traume wie ein römischer Triumphator, von vier weissen Pferden gezogen, auf einem feurigen Wagen; und hinter dem Wagen folgen als Ueberwundene Götter und Göttinnen und die berühmtesten Männer und Frauen der alten und neuen Zeit. Unter diesen ruft der Dichter, seltsam genug in seiner Wahl, den mauritanischen König Massinissa hervor, der ihm über die übrigen Personen von Amors dienstbarem Gefolge die nöthige Auskunft geben muß. Massinissa macht sehr gefällig den Cicerone, erzählt aber vor allen Dingen seine eigene Geschichte nach dem Livius. Petrarch läßt sich

q) Nel tempo che rinnova i miei sospiri
Per la dolce memoria di quel giorno,
Che fù principio a si lunghi martiri &c.
ist der liebliche Anfang des Gedichts.

sich darauf auch mit andern Großen in's Wort, zum Beyspiel mit dem syrischen Könige Seleukus. Den Beschluß dieses Triumphzuges machen die Dichter, deren eine ziemlich lange Reihe ist. Der Zug geht vorüber in's Reich der Venus. Eine neue Erscheinung folgt. Die Keuschheit triumphirt über den Amor. Die allegorische Person, die hier die Keuschheit vorstellt, soll zugleich auch Laura seyn. Der ganze Gesang ist ein wenig verworren und der trockenste unter allen. Das Bild der Keuschheit hat, wie es scheint, gar kein poetisches Colorit annehmen wollen. Es fehlte ihm auch ein mythologisches Vorbild. Ueber die Keuschheit triumphirt nun weiter der Tod. Auch hier ist die allegorische Darstellung etwas dürftig, aber doch lebendiger und schöner als in dem vorigen Gesange. Der Tod tritt weder als nordischer Knochenmann, noch als griechischer Genius mit gesenkter Fackel auf. Die allegorische Person, die ihn bedeutet, ist, wie es das italienische *La* Morte mit sich bringt, weiblichen Geschlechts, in schwarzem Gewande. So besiegt sie, aber ohne den Dichter zu einer ausführlichen Beschreibung des Kampfes zu verleiten, die keusche Schaar, die unter Laura's Fahne militärisch aufzog. Statt der allegorischen Beschreibungen, die doch kümmerlich ausgefallen seyn würden, füllt Petrarch diese Capitel mit den elegischen Erinnerungen seines Herzens aus. Der Tod seiner Laura macht ihn alle phantastischen Fictionen vergessen. Er sieht sie noch einmal auf ihrem Serbebette. Darauf erscheint ihm, in einer besondern Vision, ihr Geist, versichert ihn, daß sie ihn immer liebe und daß er ihr bald in das schönere Leben folgen werde. Das Gespräch zwischen ihr und ihrem Dichter ist der letzte poetische Hauch einer Liebe, die in Petrarchs See-

le vermuthlich bald nachher erlosch. Man kann dieses zweite Capitel des Triumphs des Todes als ein Gedicht für sich ansehen; und es verdient unter Petrarchs Compositionen eine der ersten Stellen. Ueber den Tod triumphirt dann in dem folgenden Gesange der Nachruhm, und zuletzt Gott selbst über Alles.

Es bedarf keines Zusatzes, zu beweisen, daß diese Triumphe als ein Ganzes eine widersinnige Erfindung sind. Ohne Petrarchs Ruhm zu verkleinern, darf man behaupten, daß er der Idee eines allegorischen Gedichts nicht mächtig war. Schon die Ordnung, in der die Triumphe auf einander folgen, fällt ins Lächerliche, besonders beim Triumphe des Todes über die Keuschheit, ob man gleich auch da wohl sieht, welchen richtigen Gedanken Petrarch ausführen wollte. Auch trägt das Ganze unverkennbare Spuren der Nachahmung. Es solte ein kleines Seitenstück zu Dante's göttlicher Comödie werden. Selbst die eigne Manier Dante's in seinen Vergleichungen ist nachgeahmt r).

Aber einzelne Stellen in diesem verunglückten Ganzen sind des Namens ihres Verfassers werth. Sie gehören zu den schönsten Documenten der petrarchischen Dichtung. Dergleichen sind vorzüglich die elegischen Stellen, z. B. die Schilderung des Seelenzustandes eines Liebenden, zum Beschlusse des dritten Capitels des

r) Das dritte Capitel des Triumphs der Liebe fängt an:
Era si pieno il cor di maraviglie,
Ch' io stava come l'uom che non può dire,
E tace, e guarda pur ch' altri 'l consiglie;
Quando l'amico mio; Che fai? che mire?
Ist das nicht Dante in jeder Zeile?

des Triumphs der Liebe [s]); im vierten Capitel desselben Triumphs die Bemerkung über das Absterben der Liebe selbst in dem Herzen des Dichters [t]); eine ähnliche Bemerkung über die Schmerzen der Liebe in dem vortrefflichen zweiten Capitel des Triumphs des Todes [u]); und so mehrere Stellen. Unter den eingewebten Beschreibungen ist ohne Zweifel die reizendste das Gemälde des Todes der Laura, wie sie starb "gleich einem sanften und klaren Lichte, dem unvermerkt die Nahrung entschwindet; nicht bleich, sondern weisser als der Schnee, der sich, von keinem Winde bewegt, in

s) Besonders von der Zeile an: Da qual tempo ebbi gli occhi umidi e bassi. Schade daß sich zuletzt die Poesie ein wenig in Declamation verliert,

Or so, come da se il cor si disgiunge,
E come sa far pace, guerra e tregua,
E coprir suo dolor, quand' altri 'l punge.
So, com' in un punto si dilegua
E poi si sparge per le guancie il sangue,
Se paura o vergogua avvien che segua etc.

Dieses *So* etc. wird nachher noch sieben Mal wiederhohlt. Aber die Hauptzüge des Gemäldes sind eben so schön, als wahr und warm gezeichnet.

t) O fugace dolcezza, o viver lasso,
Chi mi ti tolse si tosto dinanzi,
Senza 'l qual non sapea mover un passo?
Dove sè or, che meco eri pur dianzi?
Ben è 'l viver mortal, che sì n' aggrada,
Sogno d' infermi e fola di Romanzi.

Trionfo d' Amore, *cap. IV.*

u) O misero colui che i giorni conta,
E pargli l' un mill' anni, e indarno vive,
E seco in terra mai non si raffronta,
E cerca 'l mar e tutte le sue rive,
E sempre un stile, ovunque e' fosse, tenne,
Sol di lei pensa, o di lei parla, o scrive.

Trionfo della Morte, *cap. II.*

in stillen Flocken am schönen Hügel lagert." Da erschien, "was die Thoren Sterben nennen, auf ihrem Auge wie ein süßer Schlummer. Der Tod war schön auf ihrem schönen Antlitz" x). Wer denkt nach solchen Stellen noch an Fehler des Ganzen? Durch wahren Reiz der Allegorie zeichnet sich am meisten die Beschreibung des Gefolges des triumphirenden Amors aus z).

Boccaz.

Italien hatte nun eine Poesie, die es als musterhaft in ihrer Art der Nachwelt überliefern konnte; und um dieselbe Zeit gab auch ein dichterischer Kopf, dem es mit der Poesie nicht recht glücken wolte, der ästhetischen Prose eine Form, die wenigstens bei den Italienern noch jetzt für classisch gilt. Sein Ruhm im Auslande leuchtet schon daraus hervor, daß andre Natio-

x) A guisa d'un soave e chiaro lume,
Cui nutrimento a poco a poco manca.
Pallida no, ma più che neve bianca,
Che senza vento in un bel collo fiocchi,
Parea posar, come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Sendo lo spirto gia da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli schiochi.
Morte bella parea nel suo bel viso.

z) Errori, sagni ed immagini smorte
Eran d'intorno al arco trionfale;
E falsi opinioni in su le porte;
E lubrico sperar su per le scale,
E dannoso guadagno, e util danno,
E gradi ove più scende, che più sale, etc.
Trionfo d'Amore, cap. IV.
Von dieser Stelle an aber gehen die fortgesetzten Antithesen in's Spielende über.

tionen seinen Namen ihren Sprachen assimilirt haben. Auch im Deutschen wird Boccaccio gewöhnlich Boccaz genannt.

Giovanni Boccaccio von Certaldo, wurde geboren entweder zu Florenz selbst, oder zu Paris, im Jahr 1313. Die beliebteste Meinung macht ihn zu einem gebornen Pariser. Den Beinamen de Certaldo erhielt er von dem florentischen Schlosse dieses Namens, wo seine Vorfahren ansässig gewesen zu seyn scheinen. Sein Vater, ein florentinischer Bürger, hielt sich in Handelsgeschäften zu Paris auf. Auch der Sohn war zum Kaufmannsstande bestimmt. Nach mehreren Zeugnissen erhielt der junge Boccaccio eine liberale Erziehung zu Florenz, bis er genöthigt wurde, über Handelsgeschäften seine Studien lange Zeit zu vergessen. In eben diesen Geschäften mußte er häufige Reisen machen. So lebte er als Kaufmann bis in sein acht und zwanzigstes Jahr.

Lehrreicher würde die Geschichte des Boccaz seyn, wenn wir nur einige bestimmtere Nachrichten von seinem Aufenthalte in Frankreich und von der Lectüre hätten, der er als Kaufmann wenigstens einige Nebenstunden gewidmet haben mag. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß er während dieser Zeit genaue Bekanntschaft mit den französischen Fabliaux und Ritter-Romanen gemacht hat. In der ganzen Entwickelung seines Geistes zeigt sich der Einfluß einer Lectüre dieser Art. Aber seine Biographen schweigen davon, wie er selbst. Sie versetzen ihn auf ein Mal in seinem acht und zwanzigsten Jahre nach Neapel, wo sich die Revolution in ihm ereignete, die ihn zum Gelehrten und Schriftsteller machte.

rei und des jugendlichen Selbstgefühls war für ihn schon vorüber. Die Liebe hatte nicht aus ihm gesungen, wie aus Dante und Petrarch. Er behandelte die Poesie mehr als eine Wissenschaft. Er fand, daß er, um ein Dichter nach seiner Idee zu werden, vor allen Dingen zuerst ein Gelehrter seyn müsse. Was einem Dichter zu wissen nöthig, das zu studiren, war sein ernstliches Vorhaben. Der ästhetische Werth der alten Litteratur mußte ihn um so mehr interessiren, da gerade damals diese Litteratur aus den Klosterbibliotheken wieder hervordrang und besonders durch Petrarchs Enthusiasmus gehoben wurde. Mit der lateinischen Sprache scheint Boccaz schon von seiner ersten Erziehung an nicht ganz unbekannt gewesen zu seyn. Jetzt legte er sich mit Eifer auf sie. Selbst im Griechischen nahm er Unterricht bei dem damals berühmten Leontius Pilatus d), der auch Petrarchs Lehrer in dieser Sprache wurde. Aber Boccaz trieb alle diese Studien mehr geschäftsmäßig, als Petrarch. Nicht zufrieden, durch den Geist der alten Litteratur den seinigen praktisch zu bilden, hielt er für nöthig, die Materialien der alten Poesie mühsam in einem mythologischen Werke zusammenzutragen. So entstand sein lateinisch geschriebenes Buch von der Genealogie der Götter. Auch mit diesem Buche glaubte er noch nicht Alles gsammelt zu haben, was man, seiner Meynung nach, von alter Mythologie und Geschichte wissen mußte, um ein Dichter zu seyn, und um Dichter zu verstehen. Er sammelte nun noch als Nachtrag zu seiner Götterlehre Notizen aus der alten Geographie und gab ihnen die

Form

d) Man vergleiche Heeren's Gesch. des Studiums der classischen Litteratur. I. B. S. 284.

Form eines Wörterbuchs e). Endlich fügte er noch ein historisches Werk von berühmten Männern und Frauen hinzu f).

So mühsam ging der Mann, dem die italienische Prose zum ersten Male den Reiz der Leichtigkeit verdanken solte, den Weg der Gelehrsamkeit, um sicher zu seyn, daß er das Ziel der Dichtkunst nicht verfehle. Besonders lehrreich würde deßwegen ein chronologisches Verzeichniß seiner sämtlichen Schriften seyn. Wir könnten dann sehen, wie die Gelehrsamkeit, der Boccaz mit so vielem Fleisse oblag, seine Dichtungsgabe und seinen Geschmack entwickelt oder aufgehalten hätte. Aber an einem solchen Verzeichnisse fehlt es uns ganz und gar. Wir wissen nicht einmal genau, in welcher Ordnung Boccazens italienische Schriften auf einander folgen, noch weniger, wie sich diese chronologisch zu den lateinischen verhalten.

Um dieselbe Zeit, als Boccaz in einer Stunde des Enthusiasmus zu Neapel dem Kaufmannsstande ent=

e) Der Titel ist weitläuftig genug. Er lautet: *De montibus, sylvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de nominibus maris liber.* Sonst verstand Boccaz besser die Kunst, seinen Büchern einen kurzen Titel zu geben. Und so unbedeutend diese Kunst scheinen mag, so genau hängt sie mit dem Geschmack zusammen. Man könnte beinahe eine Geschichte des Geschmacks nach der Geschichte der Büchertitel schreiben.

f) Eine der ältesten und kostbarsten Ausgaben von diesem Werke *De casibus virorum illustrium*, und *de claris mulieribus* besitzt die königl. Universitätsbibliothek zu Göttingen. Diese Ausgabe ist ohne Druckort und Jahrszahl, aber mit Mönchscharakteren gedruckt und durch eine nachhelfende Feder mit blauen und rothen Zügen im Mönchsgeschmack verschönert.

entsagte, soll sich auch die mysteriöse Liebe zwischen ihm und seiner Fiammetta entsponnen haben. Aber auf der Geschichte dieser Liebe liegt ein Dunkel, das noch keiner von den Geschichtforschern und Kritikern, deren daran gelegen war, zu zerstreuen vermocht hat. Was Boccaz selbst davon erwähnt, ist so unbestimmt, daß man nicht weiß, wie viel man davon für romantische Erfindung und wie viel für Wahrheit halten soll. Nach der gewöhnlichen Sage war die problematische Fiammetta eine natürliche Tochter des Königs Robert von Neapel. Wer sie aber auch gewesen seyn mag; für die Geschichte der Poesie und Beredsamkeit ist sie keine so vielbedeutende Person geworden, wie Dante's Beatrice und Petrarchs Laura. Sie konnte es schon deßwegen nicht werden, weil Boccaz sie nie zum unmittelbaren Gegenstande seiner Poesie machte, ausser etwa in Sonetten und Canzonen, die niemand mehr lies't. Zur erzählenden Dichtung berufen, huldigte er auch seiner Fiammetta durch Erzählungen in Versen und in Prose, aber größtentheils nur in Dedicationen und Vorreden, die beweisen, daß er Manches vorzüglich deßwegen schrieb, damit sie es lesen möchte. Den Helden und Heldinnen seiner Erzählungen legte er dann auch, wo er es schicklich fand, seine eignen Empfindungen in den Mund. Aber diese Huldigung war noch immer keine dichterische Vergötterung. Fiammetta lebt in Boccazens Dichtungen weder namentlich, noch unverkennbar. Indessen bleibt es merkwürdig, daß zum dritten Mal die Liebe es war, was auch den dritten unter den Restauratoren der Poesie und Beredsamkeit wenigstens mitbegeisterte. Daß es mit seiner Leidenschaft voller Ernst war, läßt sich nicht bezweifeln. Am deutlichsten theilt er sich darüber in der Vorrede zu dem Gedichte Philo-

stra-

ratus (*il Filostrato*) mit. Da erzählt er in einer indlich herzlichen Sprache, die die Wahrheit des inigsten Gefühls hinlänglich verbürgt, wie ihn die rennung von seiner Fiammetta veranlaßt habe, in em Gedichte Philostratus einen Theil seiner Schmerzen niederzulegen [s]). Wie sehr es ihm aber uch mit Leidenschaften von roherer Art in seinen Empfindungen für andre Damen voller Ernst seyn konnte, beweiset das Buch Corbaccio, das mit dem Geständnisse seiner Verirrungen fast nichts als Invectiv

s) Boccaz gesteht in dieser an seine Fiammetta gerichteten Vorrede, daß er gewissermaßen von seiner Kindheit an bis damals in der Dienstbarkeit Amors (in servigio d'Amore) gestanden sei. Er berichtet, daß er bei Disputationen über Angelegenheiten der Liebe mehrere Mal die Frage verhandelt habe; welches von drei Dingen ein brennender Liebhaber wählen soll, der nur unter diesen drei Dingen zu wählen hat, entweder seine Geliebte zuweilen sehen, oder zuweilen sich über sie unterhalten, oder allein in süßen Phantasien an sie denken? Sonst hatte er, wie er sagt, aus guten Gründen den Vorzug der süßen Phantasien verfochten. Aber seit der Trennung von der geliebten Fiammetta habe er seinen gewaltigen Irrthum begriffen. O stolto giudizio! ruft er aus. O sciocca imaginazione! O vano argomento! Quanto dal vero eravate lontane! Dann folgt die Beschreibung seines trostlosen Zustandes nach Fiammetta's Abreise von Neapel. Dico adunque, così Iddio faccia, che l'aspetto del vostro bel viso gl'occhj miei riponga nella perduta pace, che, poscia che io seppi, che voi, di qui partita, eravate in parte andata, dove niuna onesta cagione di vedervi mi dovea maj poter menare, così quella luce de' vostri begli occhj ripassando nella mente, ha di tante e sì amare lagrime bagnata la faccia mia e il dolente seno riempiuto, che è stata mirabil cosa, donde tanta umidità sia venuta. —

vectiven gegen die Schöne, die ihn zurückgesetzt hatte, und gegen ihr ganzes Geschlecht enthält [h]).

Da wir nicht genau wissen, in welcher chronologischen Ordnung Boccaz'ens Schriften auf einander folgen, so fehlen uns auch die nöthigen Data, zu erzählen, durch welche Umwege er zuletzt das Ziel seiner litterarischen Bestimmung fand. Es ist ungewiß, ob er von selbst einsah, daß er mit allem seinem Enthusiasmus für den Dichterberuf, doch kein Dichter im eigentlichen Sinne war, oder ob die Kälte, mit der seine metrischen Compositionen aufgenommen wurden, ihn bewog, mit desto mehr Fleiß die romantische Prose zu cultiviren, die ihm besser, als seine Verse gelang.

Sobald Boccaz als Gelehrter und Dichter sich einen Namen zu erwerben mit Glück gestrebt hatte, fehlte es ihm auch nicht an Ermunterung von aussen. Er gewann die Freundschaft Petrarchs. Petrarch und

h) Er schrieb dieses Buch, um sich eine Leidenschaft aus dem Sinne zu schlagen, die er selbst ehrlich genug amore *carnale* nennt. Zugleich wolte er sich an der Schöne rächen, die ihm so übel mitgespielt hatte. Mit welcher tobenden Heftigkeit ihn seine Leidenschaft plagte, als er sich zurück gesetzt sah, erzählt er selbst. Da sdegno sospinto, sagt er, dopo molti sospiri e rammaricchij, amaramente cominciai non à lagrimare solamente, ma a piangere, et in tanto d'afflizione trascorsi, ora *della mia bestialità dolendo mi*, ora della crudeltà trascurata di colei, che uno dolore sopra un altro col pensiero agugnendo, *la morte — con sommo desiderio cominciai a chiamare*, e dopo molto averla chiamata, conoscendo io, che essa, più che altra cosa crudele, più fugge che più de la desidera, meco *imaginai di costrignerla a trarmi del mondo. Il Corbaccio*, zu Anfang.

und er wurden in ihrem Enthusiasmus für liberale Geistescultur, besonders für das Studium der Alten, Ein Herz und Eine Seele. Die florentinische Regierung wurde durch den litterarischen Ruhm ihres Mitbürgers bewogen, auch ein politisches Zutrauen zu ihm zu fassen. Denn damals fiel noch keiner Regierung ein, den Gelehrten und Dichter für untauglich zu Staatsgeschäften zu halten. Boccaz wurde von der florentinischen Republik mehr als Ein Mal mit Gesandschaftsposten beehrt. Die italienischen Litteratoren, die dergleichen kleine Begebenheiten sehr wichtig finden, haben auch über alle diese Ambassaden die sorgfältigsten Untersuchungen angestellt [1].

Uebrigens ist Boccaz'ens Lebensgeschichte durch ihre besondere Begebenheiten nicht weiter merkwürdig für den Geschichtschreiber der italienischen Redekunst. Daß Boccaz der erste war, der in Florenz die neue und in ihrer Art einzige Lehrerstelle bekleidete, die die Regierung zur Erklärung der göttlichen Comödie des Dante gestiftet hatte, haben wir schon oben erzählt. Er starb zu Certaldo, dem Wohnsitz seiner Vorfahren, im Jahr 1375, also ein Jahr nach seinem Freunde Petrarch.

* * *

Den Antheil, den Boccaz'ens Geist an der Bildung des litterarischen Geschmacks seiner Zeitgenossen und der Nachwelt hat, entdeckt man leichter, wenn man seine metrischen Compositionen oder eigentlichen Gedichte von seinen Dichtungen in romantischer Prose absondert.

Den

1) Man sehe nach bei *Tiraboschi* l. c. Tom. V. p. 443. sq.

Den versificirenden Dichter Boccaz hat die Nachwelt, nicht ohne Grund, beinahe vergessen. Mehrere seiner gedruckten Gedichte gehören zu den litterarischen Seltenheiten. Wer weiß, wie manches selbst jetzt noch unter den Handschriften einer Bibliothek vergraben liegt! Möchte aber in Boccaz'ens Gedichten auch noch weniger wahre Poesie seyn; sie sind doch unsrer Aufmerksamkeit schon dadurch werth, daß sie großen Theils die ersten in ihrer Art sind.

Zu den unbedeutendsten Compositionen des Boccaz möchten wohl seine lyrischen Gedichte gehören. Sonette und Canzonen machte damals in Italien Jedermann, wer Verse machen konnte. Boccaz hatte wenig Sinn für lyrische Begeisterung. Die metrische Melodie, die besonders das Sonett auszeichnen soll, konnte er, wenn gleich vielleicht empfinden, doch mit seinem Talent nicht erreichen. Man begreift kaum, wie ein Zeitgenosse und Freund Petrarchs mit so undichterischen und klanglosen Sonetten, wie man deren einige von Boccaz hat, auch nur hervortreten konnte [k]).

Aber

k) Man nehme z. B. folgendes, das Crescimbeni in seiner Storia etc. Tom. III. p. 188. aus einem Mspt. der vaticanischen Bibliothek unverändert mit der alten Orthographie hat abdrucken lassen, durch die es dann freilich auch für das Auge ein barbarisches Ansehen erhält.

Se Amor, li chiu costumi già moltanni
Cho sospiri infiniti provati hai,
Te or più grave challusato adsai,
Perchè seguendol te medesmo inganni,
Credendo tovrar pacie fra gli affanni,
Perchè da lui non ti scopresti omai,
Perchè nol fuggi, e forse anchora avrai

Libe-

Aber zu epischen Compositionen hatte dieser erzählungslustige Geist schon mehr Talent. Er ist der erste, der er es auf ein eigentliches Heldengedicht in italienischer Sprache anlegte. Seine Versuche verunglückten schon im Zuschnitte. Aber die metrische Form, die er zu dieser Art von Gedichten wählte, wurde das Vorbild aller künftigen Epopöen der Italiener. Die Stanzen in *Ottava rima* gewannen durch Boccaz, der sie, wo nicht erfand, doch zur poetischen Erzählung zuerst benutzte, dieselbe Autorität, wie im alten Griechenland der Hexameter, dessen Erfinder wir auch nicht mehr namentlich kennen. Wie wär' es auch möglich, für die Erzählung in neueren Sprachen, die auf den griechischen Rhythmus Verzicht thun müssen und doch einer metrischen Schönheit fähig sind, ein natürlich regelmäßigeres, leichter fortschreitendes und gefälliger in sich selbst wiederkehrendes Sylben- und Reimverhältniß zu erfinden, als die Stanzen in *Ottava rima*?

Für die älteste Epopöe der Italiener erklären die sorgfältigsten Litteratoren Boccaz'ens Theseide. Sie scheint auch das erste Gedicht zu seyn, mit dem sich ihr Verfasser in diesem Styl versuchte. Schon seine Zeitgenossen aber waren durch diesen Versuch so wenig befriedigt, daß das ganze Gedicht beinahe eben so

Libero alchun ristoro de tuo danni.
Non sacquista il tempo che si perde
 Per perder tempo, nè mai lagrimare
 Per lagrimar ristotte chom uom vede.
Bastiti che ad amore il tempo verde
 Misero desti, ed ora che imbianchare
 Cominchi, di te stesso abbi merzede.

so bald vergessen als bekannt wurde. In seiner ursprünglichen Gestalt ist es eine litterarische Seltenheilt geworden. Um es nach dem italienischen Geschmacke genießbarer zu bereiten, arbeitete es im sechzehnten Jahrhundert Nicolaus Granucci von Lucca in Prose um. Man braucht es aber auch nur aus dieser Umarbeitung zu kennen, um das Urtheil zu unterschreiben, das das italienische Publicum darüber gefällt hat [l]). Die Theseide ist das Product eines halb gelehrt, halb romantisch gebildeten und verbildeten Geistes, der einen Stoff aus der antiken Fabelwelt episch behandeln wolte, aber nichts weiter zu Stande brachte, als das groteskeste Gemisch von alter und neuer Darstellung und alten und neuen Sitten. Theseide heißt das Gedicht, weil Theseus der vorzüglichste unter den Helden ist, denen der Dichter eine Rolle zugetheilt hat. Amazonide wird es auch zuweilen angeführt, vermuthlich aus Galanterie, der Amazonenkönigin Hippolyta zu Ehren, mit der sich Theseus, nachdem er sie überwunden hatte, wie das Gedicht erzählt, in Athen vermählte [m]). Die Unschicklichkeit beider Titel ist übrigens beinahe dieselbe. Denn die schöne Hippolyta figurirt hier nur als eine

Ne-

l) Ein Exemplar der in Prose aufgelöseten Theseide, das vor mir liegt, ist auf blaues Papier gedruckt zu Lucca, 1579. Und schon damals, im Jahr 1579, schrieb der Umarbeiter Granucci: Sendo (quest' opera) stampata in Ferrara 1475, a pena si lasciò vedere in publico, che, quasi aborto, in uno istante uscì da vita.

m) Einige Litteratoren, unter ihnen Jagemann in seinem Magazin der italienischen Litteratur Band I. S. 327. führen die *Amazonide* und die *Teseide* von Boccaz als zwei verschiedene Gedichte an. Ob sie wohl eines von beiden gelesen haben? Oder solte wirklich irgendwo eine besondre Amazonide und eine besondre Theseide von Boccaz zu finden seyn?

Nebenperson; und Theseus selbst ist so wenig der Held des Gedichts, wie die übrigen griechischen Heroen, von denen der gelehrte Boccaz bei dieser Gelegenheit Notizen mitzutheilen sich nicht enthalten konnte. Die Hauptpersonen sind zwei thebanische Jünglinge, die ihr ganzes Daseyn der Erfindung des Dichters verdanken. Der eine heißt Archytas oder Arcita, der andere Palamon. Beide gerathen verwundet in die Gefangenschaft des Theseus in der Schlacht bei Theben, wo der blutige Streit, den der Zwist des Eteokles und Polynices, der Söhne des Oedipus, veranlaßt hat, nach dem Berichte des Dichters, durch einen großen Sieg, den Theseus über den Kreon erfocht, endlich entschieden wurde. Die beiden Gefangenen, deren poetische Wichtigkeit noch immer räthselhaft ist, verlieben sich zu Athen in die schöne Emilia, eine von Boccaz erfundene Schwester der Amazonenkönigin Hippolyta, die nun schon Gemahlin des Theseus und Königin von Athen ist. Der Name Emilia hatte für die Phantasie des Dichters, wie es scheint, so viel Liebliches, daß alle griechischen Namen ihm weichen mußten. Während die schöne Emilia sich die ritterliche Huldigung der beiden jungen Thebaner jungfräulich gefallen läßt, erhält Archytas, der eine von beiden, von Theseus die Freiheit geschenkt, aber unter der Bedingung, sich bei Lebensstrafe in Athen nie wieder erblicken zu lassen. Die Liebe ist stärker in dem Herzen des jungen Mannes, als die Furcht vor dem Tode. Verkleidet und unter einem andern Namen schleicht er sich wieder in Athen und nimmt Dienste beim König Theseus, ohne von Jemand erkannt zu werden, ausser von seiner geliebten Emilia. Diese verräth ihn nicht. Aber als er eines Tages in einem Wäldchen bei Athen in der Mittagshitze unter

einer Fichte hingestreckt den Winden die Leiden seines Herzens klagt, wird seine Gegenwart an seinen Landsmann und Nebenbuhler Palämon verrathen. Palämon, der noch immer Gefangener ist, entspringt, von Eifersucht getrieben, des Nachts aus dem Gefängnisse. Er sucht den Archytas auf. Er findet ihn wieder unter der Fichte. Beide unterhalten sich mit einander im ritterlichen Gespräch, bis der Tag anbricht. Da greifen sie zu den Waffen. Aber an eben diesem Morgen geht Theseus mit der schönen Emilia auf die Jagd. Die beiden Nebenbuhler werden mitten im Zweikampf von ihm überrascht. Sie müssen die Waffen niederlegen und ihre Geschichte erzählen. Theseus findet sie beide des Todes schuldig, würdigt sie aber doch, weil sie nur aus Liebe fehlten, seiner Gnade unter der Bedingung, wenn sie sich noch ein Mal, jeder an der Spitze von hundert Mann, auf dem Amphitheater zu Athen mit einander schlagen wollen. Dem, der in diesem Kampfe siegen wird, soll dann Emilia selbst zu Theil werden. Der andere soll Emiliens Gefangener bleiben. Nach gehörigen Opfern und Zurüstungen kommt es zu diesem großen Kampfe. Archytas ist Sieger. Aber nachdem er schon gesiegt hat, muß er das Unglück erleben, mit dem Pferde zu stürzen und von dem Thiere, das auf ihn fällt, so zerdrückt zu werden, daß er nach einigen Tagen stirbt. Vor seinem Ende wird er indessen noch mit Emilien feierlich vermählt. Emilia, die nun wenigstens dem Titel nach die Witwe des Archytas ist und anfangs mit ihm sterben wolte, läßt sich denn doch noch am Ende bewegen, dem übriggebliebenen Palämon ihre Hand zu geben; und das Hochzeitsfest, das nun folgt, ist das Ende der epischen Handlung.

Nicht

Nicht weniger seltsam und eben so frostig ist die Composition des Philostratus, des zweiten unter Boccaz'ens epischen Gedichten [n]). Aber die Fabel ist einfacher; die Ausführung ist nicht so mit Mythologie überladen, und man sieht, was der Dichter mit seiner Erfindung eigentlich will. Die Form der Erzählung solte ihm, der alle Empfindungen am liebsten in diese Form faßte, nach seinem Sinn eine Veranlassung geben, die höchsten Freuden und die äussersten Schmerzen der Liebe so dichterisch darzustellen, als er es vermochte; und diese Gemälde solten das Herz seiner Fiammetta rühren, der das Gedicht zugeeignet ist. Er erklärt sich darüber deutlich genug in der Zueignung und in dem Epilog [o]). Keine von allen metrischen und prosaischen Erzählungen des Boccaz hat ein so warmes und vorzüglich durch diese Wärme anziehen-

n) Dieses Gedicht ist von neuem wieder durch die Ausgabe nach dem Manuscript, Paris, bei Didot dem ältern, 1789, bekannt geworden. Ob es aber mit den Worten auf dem Titel: *Ora per la prima volta dato in luce* seine Richtigkeit hat, ist eine andre Frage. Man vergl. *Mazzucchelli*, Scrittori d'Italia unter dem Artikel *Boccaccio*, p. 1363. Da führt der fleissige und genaue Graf Mazzucchelli vier alte Ausgaben des Philostratus an, zwei aus dem funfzehnten und zwei aus dem sechzehnten Jahrhundert. Aber er setzt hinzu: Tutte queste edizioni sono rarissime.

o) Dieser Epilog fängt an:
Sogliono i lieti tempi esser cagione
Di dolci versi e di canzon graziosa;
Ma voi nella mia grave afflizzione
Ha tratti Amor dall' anima dogliosa,
Che perduta ha la forza e la ragione,
Se non gli torna per virtù nascosa
Spirata e mossa dal sommo valore
Di lei che sola regna nel mio core.

hendes Colorit. Nur die Composition ist unter aller Kritik. Die Geschichte des trojanischen Krieges hat die Namen der Helden und Heldinnen und dazu das Locale hergeben müssen; und diese Heldinnen der mythologischen Vorwelt denken, reden und handeln durchaus romantisch im Geiste der Ritterzeit. Die Hauptpersonen sind der trojanische Prinz Troilus und die schöne Chryseis oder Griseida, wie sie hier genannt wird, die Tochter des Priesters Kalchas, der hier in der Ueberschrift des ersten Gesanges christlich genug der Bischof von Troja heißt. Den Namen Philostratus führt Troilus nur auf dem Titel des Gedichts als einen gelehrten Beinamen, der etymologisch zu verstehen ist. Er soll einen von der Liebe besiegten und niedergeschlagenen Menschen bedeuten [p]). So gab Boccaz mit seiner damals noch seltenen Kenntniß der griechischen Sprache seinen Landsleuten etwas zu bedenken. Er läßt seinen Prinzen Troilus sich in das Fräulein Griseida, die Tochter des Bischofs Kalchas, der zu den Griechen übergegangen ist, aber seine Tochter in Troja zurückgelassen hat, ritterlich verlieben. Der liebende Held hat nicht das Herz, seine Leidenschaft der Geliebten zu entdecken. Aber Pandarus, der Vetter der schönen Griseida, wird der Unterhändler und Briefträger zwischen ihr und dem Prinzen. Durch seine Vermittelung kommt es zwischen beiden Liebenden bald zum Rendezvous und schon beim ersten Rendezvous zum vollen Genuß aller Freuden der Liebe. Troilus setzt die nächtlichen Besuche bei seiner Griseida fort und schwelgt in Wonne, bis, nach einem Siege der Griechen, der Priester Kalchas die Aus-

p) Filostrato tanto viene a dire, quanto uomo vinto ed abbatuto da Amore.
Argomento del Autore.

Auslieferung seiner Tochter von den Trojanern verlangt und erhält. Das glückliche Paar wird getrennt. Sie unterhalten ihre Verbindung noch einige Zeit durch einen geheimen Briefwechsel. Aber Troilus, der schon unglücklich genug ist, merkt den Briefen der schönen Griseida bald an, daß sie es nicht mehr, wie sonst, mit ihm meint. Beängstigende Träume bringen ihn der Verzweiflung nahe. In diesem Zustande erfährt er, daß Griseida ihm wirklich untreu geworden ist und ihr Herz dem griechischen Helden Diomed geschenkt hat. Jetzt überläßt er sich ganz der Verzweiflung. Er sucht den Tod auf dem Bette der Ehre, thut solche Thaten, daß kaum noch ein Grieche den Muth behält, es mit ihm aufzunehmen, bis er zuletzt, nachdem er in einem Gefechte tausend Mann erlegt hat, von Achill zu Boden gestreckt wird. Die Nachricht von diesem Todesfalle hat der Dichter in zwei Zeilen zusammengezogen q). Desto ausführlicher ist im ganzen Gedichte die Beschreibung der Freuden und Schmerzen der Liebe; und hier hat sich Boccaz an manchen Stellen als Dichter gezeigt. Einige dieser Stellen möchten wohl unter allen Versen ihres Verfassers die besten seyn. Dahin gehören die beiden Briefe, die Troilus an seine Geliebte schreibt, vorzüglich der zweite, in welchem er die Schmerzen der Trennung mit Blumen schmückt, die die Phantasie nur im Innersten des Herzens auflesen konnte r). Man könnte diesen beiden Briefen auch als für

q) Un giorno alfin che ucciso ne avea mille,
   Morto ei rimase per le man d'Achille.

r) z. B. in den beiden schönen Stanzen:
   I dolci canti e le brigate oneste,
   L'andar con grata compagnia cacciando,
   Le vaghe donne, le graziose feste,

Che

für sich bestehenden sogenannten Heroiden einen Platz unter den besseren Gedichten dieser Art anweisen. Auch die Beschreibungen der nächtlichen Zusammenkünfte des liebenden Paars sind aller Aufmerksamkeit werth. Der Hymnus an die Göttin der Liebe, im vierten Gesange, hat, einige pedantischen Phrasen abgerechnet, eine lyrisches Feuer und einen Schwung, dessen wohl selbst Petrarch sich nicht geschämt haben würde [s]).

Ziemlich tief unter dem Philostratus steht das Fiesolanische Nymphengedicht (*il Ninfale Fiesolano*), das dritte unter Boccazens größeren Gedichten [t]). Um dem Städtchen Fiesole und dem kleinen

Che per addietro solea audar cercando,
Tutte ora fuggo, tutte son moleste,
Qualoro vengo in me stesso pensando,
Dolce mio bene e speme mia soprana,
Che sei fra Greci, e sei da me lontana.
I fiori pinti e la novella erbetta
Che i prati veston di più d' un colore,
Non ponno sollevar l' alma costretta
Languente star per l'amoroso ardore.
Sol quella parte del ciel mi diletta,
Sotto la quale io credo tu dimore.
Quella riguardo e dico: Quella vede
Ora colei, da cui spero mercede.

s) Er schließt mit der trefflichen Stanze:
Segua, chi vuole, i regni e le richezze,
L' arme, i cavalli, le belve e gli uccelli,
Di Pallade li studj, e le prodezze
Di Marte; ch' io seguir vo' gl' occhj belli
Della mia donna, e le vere bellezze.
Questi son per me gl' unici modelli
Che sopra Giove mi pongon, qualora
Veggo, che l' alma mia solo essi adora.

t) Ein Verzeichniß der Ausgaben dieses wenig bekannten Ge-

nen Flusse Mensola, an dem dieses Städtchen liegt, eine poetische Ehre zu erzeigen, wird eine Nymphe Mensola nach einer jammervollen Liebesbegebenheit in den Fluß dieses Namens verwandelt. Die Erfindung dieser Liebesbegebenheit könnte nicht gemeiner seyn. Ein junger Schäfer, Namens Affrico, verliebt sich in die Nymphe Mensola, die zum Gefolge der Diana gehört. Nachdem er vor Liebe krank geworden ist, und Vater und Mutter ihn nicht haben beruhigen können, verkleidet er sich selbst als Nymphe, mischt sich unerkannt unter das Gefolge der Diana, und benutzt die Gelegenheit, als die Nymphen sich baden, seine geliebte Mensola auf der Stelle zu nothzüchtigen. Nach dieser executiven Liebeserklärung verliebt sie sich auch in ihn. Sie wird schwanger, ohne zu wissen, was das ist. Weil sie sich aber nicht wieder einstellt, wie sie es mit dem Liebhaber verabredet hatte, geräth dieser in Verzweiflung, stürzt sich in's Wasser und ertrinkt. Sein alter Vater hat den Schmerz, den Leichnam aus dem Wasser ziehen zu müssen. Mensola kommt in's Kindbette, gebiert ein Knäblein, das den Großeltern herzliche Freude macht, und wird darauf von der Diana in eine Quelle verwandelt. Und diese platte Erfindung ist nicht nur durch keinen Reiz der Ausführung gehoben; sie ist sogar dem sittsamen Le-

ser

Gedichts findet man bei *Mazzucchelli* l. c. Die Ausgabe von 1507, die vor mir liegt, ist mit ziemlich abscheulichen Holzschnitten nach damaliger Sitte verziert. Man kann fragen: Wie kam es, daß zu einer Zeit, wo die Malerei schon auf dem Wege war, sich zur höchsten Stufe der Vortrefflichkeit zu erheben, die Schriften der beliebtesten Dichter von den italienischen Buchdruckern durch solche Holzschnitte beschimpft wurden, wie man sie in unsern deutschen Volksschriften gedruckt in diesem Jahr findet?

ser durch ein Paar Stellen verleidet, die zu den unsäuberſten in ihrer Art gehören und wahre Priapeia sind u).

Ausser diesen epischen Versuchen ist unter den größeren Gedichten, die man dem Boccaz zuschreibt, noch die Liebeserscheinung (*l'amorosa visione*) bekannt. Ganz ausgemacht ist es nun wohl nicht, ob dieses Gedicht nicht einen andern Verfasser hat x). Es ist aber auch kaum der Mühe werth, genauere Untersuchungen darüber anzustellen. Das Ganze ist entweder eine mislungene Nachahmung der Triumphe Petrarchs, oder doch wenigstens eine wenig bedeutende Allegorie in einer ähnlichen Manier. In funfzig kleinen Gesängen in *terze rime* erzählt der Dichter einen Traum, in welchem er die Weisheit, den Ruhm, den Reichthum, die Liebe und das Glück, jedes dieser bildlichen Wesen nach seiner Art, triumphiren läßt. Alle, wie es scheint, ihm irgend bekannte und in ihrer Art merkwürdige Personen der alten und neuen Zeit, von den griechischen Heroen an bis zu den Rittern und Damen von der Tafelrunde, müssen sich hier präsentiren. Da konnte er seine Belesenheit zeigen und

u) Geschmack an solchen Stellen zu finden, gehörte aber auch zur romantisch ritterlichen Denkart. In den letzten Büchern des zu seiner Zeit weltberühmten Roman von der Rose kommen so obscöne Scherze vor, daß man kaum begreift, wie dieser Roman mit Einschluß der berüchtigten Stellen für eine ritterliche Jugendlehre gelten konnte. Oder durften jene Stellen nicht fehlen, weil es auf dem Titel heißt: Cy est le roman de la Rose, Ou *tout art* d'aimer est inclose?

x) Man vergleiche *Mazzucchelli*, Scrittori d'Italia; unter dem Artikel Boccaccio, p. 1362. und *Crescimbeni*, Istoria etc. Tom. I. p. 404.

und manche welke Blume der Beschreibung mit mancher Sentenz anfrischen. Aber weder seine Beschreibungen noch seine Sentenzen sind kräftig genug, uns vergessen zu machen, daß das Interesse des Ganzen überall fehlt. Das Gedicht ist zum Einschläfern monotonisch [y]). Dafür aber hat es für Liebhaber einen ganz besondern Reiz. Wenn man die Anfangsbuchstaben jeder Zeile durch das ganze Gedicht hindurch zusammenbuchstabirt, so kommt noch ein neues Werk im Werke heraus, ein Zueignungsschreiben an eine edle Dame (*donna gentile*), die denn vermuthlich keine andre ist, als Fiammetta. Das versteckte Sendschreiben enthält übrigens nichts als einige Artigkeiten, durch die ein unbefangener Leser für die Mühe des Zusammenbuchstabirens kärglich genug belohnt wird.

Noch ein halb versificirtes Werk des Boccaz kann hier am schicklichsten genannt werden. Dieses ist der Admet oder die Comödie von den florentinischen Nymphen [z]). Prose und Verse in *terze rime* wechseln darin ab. Nicht nur diese Abwechselung

y) Der Herausgeber der Ausgabe, die ich zur Hand habe, (Venez. 1556.) ist indessen der Meinung, daß, obgleich die übrigen Gedichte des Boccaz von keinem Belange seien, doch diese Liebeserscheinung ihrem Verfasser große Ehre mache; denn sie sei *molto dotta*, piecevolo, e *piena di bellissime moralità*. Leggetto adunque, ruft er aus, e in lei riconoscete *l'ingegno e il giudicio* del nostro Boccaccio!

z) Der Ameto scheint mehr Beifall gefunden zu haben, als alle übrigen Werke des Boccaz, ausgenommen das Decameron. Wenigstens ist es oft genug gedruckt. Mazzucchelli führt vierzehn Ausgaben aus dem sechzehnten J. H. an. Mit diesen und den älteren Ausgaben hat man sich denn aber auch in den beiden folgenden Jahrhunderten beholfen.

lung in einer und derselben Composition war für die Italiener damals etwas Neues; auch die ganze Dichtungsart war neu. Boccaz'ens Admet ist das älteste Schäfergedicht in der neueren Litteratur. Die Fabel ist sehr einfach, wenn gleich voller Anspielungen auf florentinische Particularien, die eines Commentars bedürfen. Die Ausleger wollen in jedem Schäfer und jeder Nymphe, die hier auftreten, eine wirkliche Person der damaligen Zeit erkennen. Abgerechnet diesen geheimen Sinn, von dem die Kritik weiter keine Notiz nimmt, ist die Erfindung eben wegen ihrer Simplicität dem Geist der bukolischen Dichtung gemäß. Die Erzählung von der Liebe des Schäfers Admet und der Nymphe Lya ist nur das Mittel, eine Reihe von Beschreibungen, Gesängen und dichterischen Conversationen zwischen den Hirten und den Nymphen herbeizuführen. Die Gesänge besonders beweisen, daß Boccaz Virgils Schäfergedichte gelesen hatte. Aber er konnte, nach seiner Art, nicht umhin, auch seine Hirten und Nymphen in das romantische Gewand umzukleiden, das er selbst nie ablegte. Bewundern muß man den Reichthum von kleinen Zügen in dieser sonst ziemlich einförmigen Gallerie von bukolischen Gemälden. Der Geist der Ruhe, der in der ganzen Ausführung herrscht, macht dem Dichter, der sonst so gern die Klagen der Liebe bis zum Angstgeschrei verstärkt, besondere Ehre. Man verzeiht ihm dafür die schwülstigen und pedantischen Phrasen, in die er sich zuweilen, besonders im Anfange verwickelt [a]).

Die

a) z. B. in der Einleitung: Adunque Amor solo con debita contemplazione seguitando, in una ho raccolto le sparte cure, i cui effetti se con mente discreta seranno pensati, non troverà chi biasmi quel ch' io lodo.

Die Beschreibungen in einigen der prosaischen Stellen zeichnen sich, wenn gleich nicht durch Originalität, doch durch eine anmuthige Natürlichkeit aus [b]). Mehrere der metrischen Stellen sind auch artig genug versificirt [c]). Ueberhaupt könnte ein Dichter unsrer Zeit manche Blume aus diesem romantisch schäferlichen Kranze gebrauchen, um sie einer correcteren Dichtung einzuflechten.

* * *

Zum Autor in schöner Prose war Boccaz durch das Gefühl berufen, das er, unbekannt mit sich selbst, für wahres Dichtergefühl hielt. Er mußte etwas erzählen; dichterisch, aber nicht als Dichter im ganzen

do. — Oder der Anfang der Erzählung: In Italia, delle mondane parti chiarezza speziale, siede Etruria, siccome io credo, principal membro e singolar bellezza. Fast scheint diese letzte Stelle unter den Händen eines Abschreibers oder des Setzers in der Druckerei eine kleine Verstümmelung erlitten zu haben.

b) z. B. die Beschreibung einer Winter-Landschaft. Egli alcuna volta uscendo delle sue case il mondo biancheggiante riguarda, e vede gli rivi, per addietro chiari e correnti con soave marmorio, ora torbidissimi con ispumosi ravolgimenti e con veloce corso tirandosi dietro grandissime pietre dagli alti monti con romore spiacevole, etc.

c) z. B.

Come Titan del seno dell' Aurora
Esce, così colle mie pecorelle
I monti cerco, sanza far dimora;
E poi ch' io ho lassù condotte quelle,
Le nuove erbette della pietra uscite
Per caro cibo porgo inanzi ad elle,
Pascousi quivi timidette e mite, etc.

zen Sinne des Worts; anmuthig, aber nicht in Versen; denn seine Sprache in Versen blieb, wenige Stellen abgerechnet, immer schwerfällig, und seine Dichtung für wahre Poesie zu matt und kalt, er mochte an ihr künsteln, so viel er wolte. Er mußte etwas Erdichtetes erzählen, oder wenigstens die Freiheit haben, wahre Geschichten durch erdichteten Zusatz und Schmuck zu beleben; denn seine Phantasie konnte nicht ruhen; und eben sein Hang zum Erdichten war es, was er mit wahrem Dichterberuf verwechselte.

Aber bei dieser entschiedenen Anlage zur Erzählung in schöner Prose hatte Boccaz Schwierigkeiten zu überwinden, denen sein Geschmack anfangs unterlag. Die Fehler, die er hätte auf das sorgfältigste vermeiden sollen, sah er für hohe Schönheit an. Bei der Unruhe seiner Phantasie hätte er auch in einem gebildeteren Zeitalter Mühe gehabt, sich vor der prunkenden Afterprose zu hüten, das man hier und da auch wohl poetische Prose nennt. Als Autor im vierzehnten Jahrhundert war er um so mehr zu beklagen. Den classischen Geschmack der Alten, die man wieder zu bewundern anfing, konnten sich selbst seine enthusiastischen und fleissigsten Bewunderer noch nicht zu eigen machen. Er war gar zu verschieden von dem romantischen Geschmacke, in welchem damals Alles lebte und webte. Boccaz, der seinen Cicero mit der innigsten Verehrung las, schrieb, als er sich selbst in toscanischer Prose versuchte, anfangs nicht anders als hätte er nur Ritterromane gelesen.

Durch Veredelung des Styls der Ritterromane ist die neuere Prose entstanden, wie durch Veredelung des Styls der Provenzalen die neuere Poesie. Nach

den

den Untersuchungen, die unsre gelehrtesten und scharfsinnigsten Litteratoren angestellt haben, läßt sich nicht mehr bezweifeln, daß der Ritterroman eine französische Erfindung ist [d]). Zu Boccaz'ens Zeit waren die Liebes- und Heldengeschichten von Karl dem Großen und seinen Paladinen, vom König Artus und den Rittern der Tafelrunde, und andre Rittererzählungen dieser Art auch in Italien, zum Theil in französischer Sprache, zum Theil durch Uebersetzungen, in Umlauf gekommen [e]). Besonders mußten diese Romane in Neapel beliebt seyn; denn dort herrschten Könige und Herren von normännischer Abkunft; und die Normannen in Frankreich hatten bei der Bildung der eigentlich französischen Sprache mit ihren Romanen den Ton angegeben [f]). In Neapel war es, wo Boccaz

d) Man vergleiche Eichhorn's allgem. Gesch. der Cultur und Litteratur. I. Band. S. 160 ff. Da sind zugleich die Quellen nachgewiesen, aus denen derjenige zu schöpfen hat, wer die Litteratur der alten Ritterromane vollends in's Klare bringen will.

e) Auch über dieses Datum findet man ausführlichere Notizen und Urtheile in Eichhorn's angeführtem Werke S. 174 ff. — Vielleicht gab es zu Boccaz'ens Zeit auch schon italienische Ritterromane, die mehr als Uebersetzung waren; aber es ist nicht wahrscheinlich; denn das Französische schien so wesentlich zur Natur eines Ritterromans zu gehören, daß selbst ein italienischer Graf, Lodovico di Porcia, einen solchen Roman französisch schrieb. Man sehe bei *Fontanini dell' eloquenza Italiana* p. 44. Vergl. *Tiraboschi*, Tom. V, p. 460. und *Quadrio*, Storia e ragione d' ogni poesia. Vol. IV. p. 516. sq.

f) Vergl. Heeren's Schrift über den Einfluß der Normannen auf die französische Sprache und Litteratur. Götting. 1789.

caz auf immer den Musen zu huldigen sich entschloß. Dort fand er seine Fiammetta. Dort war König Robert der berühmteste Gönner der Wissenschaften und Künste. So vielen Lockungen, die Erzählungsweise der allgemein beliebten und hochverehrten Romanenverfasser nachzuahmen, konnte Boccaz nicht widerstehen, was auch sein Cicero dagegen erinnern mochte.

Verführt durch die Ritterromane wurde Boccaz unempfänglich für den Geist der wahren Prose. Daß die ganze Darstellung sich ändern muß, je nachdem ihr letzter Zweck ist, entweder den Verstand zu belehren und das Gedächtniß zu bereichern, oder, die Geisteskräfte überhaupt ästhetisch zu beschäftigen und zu bilden; daß in der wahren Poesie der Verstand als Verbündeter des Gefühls, der Phantasie und des Witzes für den Geschmack, in der wahren Prose aber alle Talente, die der Geschmack in Anspruch nimmt, für den Verstand arbeiten sollen; daß auf diese Art, so mannigfaltig sich auch Prose und Poesie in einander verlieren mögen und müssen, doch immer eine merkliche Verschiedenheit zwischen beiden Arten der Darstellung übrig bleibt; daß aus der feinen und richtigen Beobachtung des Gesetzes dieser Verschiedenheit der Geist der wahren Prose hervorgeht, der die classischen Prosaisten der Alten unsterblich macht; davon hatte Boccaz anfangs nicht einmal eine Ahndung. Er sah Bilder und prunkende Phrasen für den poetischen Schmuck an, durch den auch die Prose verschönert werde. Er gefiel sich in schwülstiger und herzbrechender Declamation, bis er endlich, noch ehe es zu spät war, nach mislungenen Versuchen, die bessere Manier fand, in der er sein Decameron schrieb.

Die

Die bekanntesten unter Boccaz'ens Werken in toscanischer Prose sind: Der Philocopus; die liebende Fiammetta; das Labyrinth der Liebe, auch bekannt unter dem seltsameren Namen *Il Corbaccio;* und zuletzt sein Decameron. Die Ordnung, in der diese Schriften hier genannt sind, scheint auch die chronologisch richtige zu seyn. Andre, besonders kleine Werke von Boccaz mögen wohl noch mehrere in Bibliotheken versteckt seyn. Von seinem Leben des Dante war schon oben die Rede. Seine Vorlesungen über den Dante sollen auch noch ein Mal erwähnt werden.

In denjenigen dieser Schriften, die sich sämmtlich unter dem Classennamen der Romane begreifen lassen, entdeckt man leicht eine Manier, durch die sie zum Theil alle einander gleichen, die sich aber in zwei verwandte Manieren auflöset, durch die sich zwei Gattungen eben so merklich von einander trennen. Die Manier im Ganzen mag die romantische heissen; denn sie ist durch Nachahmung der Werke entstanden, die sämmtlich Romane in der weiteren Bedeutung genannt werden, vom berühmten Roman von der Rose, einer Allegorie in zierlichen Knittelversen, an, bis herab zum deutschen Ritterroman. Unter diesen Romanen des Mittelalters unterscheiden sich aber die eigentlichen Ritterromane seit der Periode, wo man sie in Prose verfaßte, von den kleineren prosaischen Erzählungen und Mährchen, die man in Frankreich *Fabliaux* nannte. Der eigentliche Ritterroman war heroischen Inhalts. Heldenthaten mußten den ungeheuern Wundern und Liebesabenteuern den männlicheren Reiz geben, der besonders den rüstigen Normännern gefiel. Auch in den Fabliaux kommen

morosa Fiammetta). Die Erfindung bedeutet freilich nicht viel; aber sie ist dafür auch nicht ungeheuer; die Sprache ist einfacher, und die ganze Ausführung natürlicher. Daß die Fiammetta, mit der wir in diesem Romane Bekanntschaft machen, nicht die Geliebte des Verfassers ist, sieht man bald. Eine geheime Freude mag es ihm gemacht haben, dem romantischen Namen, der ihn an die Leiden seines Herzens erinnerte, zur Abwechselung auch einmal einer Dame beyzulegen, die ähnliche Leiden fühlen mußte. Uebrigens erfahren wir von dem Stande und Range der Fiammetta dieses Romans und von ihrer ganzen Lebensgeschichte nur wenig. Sie ist verheirathet, lebt mit ihrem Manne zufrieden, wird aber auf ein Mal von unwiderstehlicher Leidenschaft zu einem schönen Jünglinge hingerissen, der hier Pamphilus heißt; und von nun an ist sie unglücklich auf Zeitlebens. Sie erzählt ihre Geschichte selbst. Schon dadurch gewinnt die ganze Ausführung an Leben und an psychologischem Reichthum des Inhalts. Sie erzählt, wie sie anfangs mit ihrem Herzen gekämpft; wie sie mit ihrer Amme die Sache weitläuftig besprochen; wie ihr Venus selbst darauf im Traume erschienen sei und sie in ihrer Liebe bestärkt habe. Aber Pamphilus, der ihr ewige Liebe geschworen hat, muß verreisen und kommt nicht wieder. Die Beschreibung der Leiden der Fiammetta nach der Trennung von ihrem Geliebten nimmt von nun an mehrere Bücher ein. Die verschiedenen Versuche, die sie macht, sich zu zerstreuen, geben Veranlassung zu andern Beschreibungen und zu practischen Reflexionen. Aber Pamphilus bleibt aus; und die Leiden der armen Fiammetta nehmen kein Ende. Das Buch schließt mit einer Aufzählung aller durch Liebe unglücklich gewordenen Heroinen

roinen und berühmten Damen der griechischen und der neueren Heldenzeit. Aber auch dieses betrübte Ende muß uns so wenig wie das falsche Pathos und der declamatorische Prunk einzelner Stellen [l]) in der richtigen Schätzung des Ganzen irre machen. Der Roman der liebenden Fiammetta ist ein Handbuch der Liebe im Geiste des vierzehnten Jahrhunderts; ein psychologisches Gemälde, das sich durch seine Vollständigkeit, durch die treffende Wahrheit einzelner Züge, durch eine warme und innige Darstellung in den Stellen, wo das ganze Herz des Verfassers spricht, und durch eine sanftere und lieblichere Diction, als man in ähnlichen Werken gewöhnlich findet, sowohl von den älteren Ritterromanen, als selbst von mehreren späteren Versuchen in toscanischer Prose rühmlich unterscheidet und als das erste in seiner Art eben so viel Aufmerksamkeit als Nachsicht verdient [m]).

Desto

l) Dahin gehört auch die bis zum Unleidlichen fortgesetzte Wiederhohlung desselben Worts, mit dem sich eine Reihe von Perioden monotonisch anfängt. Z. B. *Questi* adunque *fù colui, il quale* il mio core con folle estimazione tra tanti belli, nobili e valerosi giovani — primo, ultimo, e solo elesse per signor della mia vita. *Questi fù colui, il quale* io amai e amo più che alcuno altro. *Questi fù colui, il quale* esser dovea principio e cagione d'ogni mio male, e, siccome io spero, di dannosa morte. *Questo fù quel giorno, nel quale* etc. Dieses *Questo fù quel giorno* folgt nun noch zwei Mal. Dann folgen drei Perioden, die sich mit *Oime!* anfangen.

m) Der Epilog, in welchem Fiammetta ihr Buch anredet, beweiset, daß Boccaz auch theoretisch die Nothwendigkeit erkannte, Gemälde dieser Art mit vorzüglicher Simplicität auszuführen. A te, sagt Fiammetta zu ihrem Buche, non si richiede abito altrimenti fatto. Tu devi mostrarti simigliante al tempo mio. — E perciò non ti sia a cure d'alcuna ornamento, siccome gli altri sogliono,

Desto weniger Nachsicht und auch nicht mehr als eine flüchtige Aufmerksamkeit verdient der *Corbaccio* oder das Labyrinth der Liebe (*Laberinto d'amore*, altrimenti chiamato *il Corbaccio*). Es ist eine derbe Invective gegen das weibliche Geschlecht, eingekleidet in einen allegorischen Traum. Die Einkleidung ist so frostig, wie der Inhalt gemein, und der Zweck niedrig. Boccaz wolte sich, wie er in aller Treuherzigkeit selbst erzählt, an einer Schöne rächen, die ihn zurückgesetzt hatte. Und doch bekennt er selbst, daß ein Mann in seinen Jahren, den der Kopf schon grau zu werden anfange, sich selbst den Schaden beizumessen habe, den er auf den Kampfplätzen leide, wo nur die Jugend Glück macht; und daß es überhaupt eine Art von Verrücktheit sei, ein Weib darum hassen, weil sie uns nicht liebt [n]). Er erzählt, wie er nach den wildesten Stürmen der ververschmähten Leidenschaft endlich so weit zur Vernunft gekommen sei, daß er sich dieses Alles deutlich selbst aus einander setzen könne; und doch fährt er mit aller Inconsequenz der Leidenschaft fort, gegen den lüsternen

gliono, avere, cio è di nobile coverte di colori varj, tinte ed ornate, etc.

n) Der Discurs, den er darüber mit sich selbst führt, ist an sich vernünftig genug. Er wird nur lächerlich durch die didaktische Pünktlichkeit, mit der die Reflexion hin und her geht. Vorrai forse dire: Ella, conoscendo ch'io l'amo, dovrebbe amarmi, il che non facendo, di questa noja è cogione; e con questo mi ci mena; e con questo mi ci tiene. Questa non è cagione ch'abbia alcuno valore. — Cio quel l'uomo fà, o per piacere a se stesso, o per piacere a se ed ad altrui il fà, o per lo suo contrario. Ma veggiamo, se quello, a che la tua bestialità ti reca, e tuo piacere, o dispiacere; etc.

nen Amor und die leichtsinnigen Weiber zu toben. Noch zum Beschlusse seines überflüssigen Werks schimpft er aus voller Brust auf sie, "die alle Teufel an Bosheit übertrifft und die Ursache dieser seiner gegenwärtigen Arbeit gewesen ist" o). An dieser sich recht satt zu rächen, läßt er sich im Traum von einem Geiste in eine Gegend führen, die er "das Labyrinth der Liebe, nach Andern das bezauberte Thal, auch den Schweinstall der Venus, und das Thal der Seufzer und des Jammers" nennt p). Hier belehrt ihn der Geist über die Verirrungen des Herzens im Reiche der Liebe. Die Schmähungen gegen die Weiber trägt dieser Lehrer großentheils nach Juvenals sechster Satyre vor, aber ohne seinen Autor zu nennen.

Alle diese prosaischen Schriften des Boccaz sieht man wohl am richtigsten als Vorübungen an, durch die ihr sinnreicher und unermüdeter Verfasser mehr sich selbst als sein Publicum bildete. Er scheint plötzlich gefühlt zu haben, daß er seine Manier durchaus simplificiren müsse, und daß besonders die pomphafte Rittersprache ihn ganz und gar nicht kleide. Auch das

o) Sopra ogni cosa ti guarda, sagt er zu seinem Buche, di non venire alle mani delle malvagie femmine, e massimamente di colei *che ogni demonio di malvagità trapassa* e che della presente tua fatica e stata cagione.

p) Alcuni il chiamano Laberinto d'Amore, altri, la valle incantata, ed assai, *il porcile di Venere*, e molti, la valle di sospiri e della miseria. — In dem bezauberten Thale treiben sich allerlei brüllende Thiere herum. Was bedeuten diese? Quelle bestie, che udito hai e che odi mugghiare, sono i miseri, *de' quali tu sei uno*, dal fallace amore integriti. Es wäre ein artiges Bild gewesen, wenn Boccaz sich selbst unter diesen Thieren begegnet wäre, da er doch einmal als Thier und einmal als Boccaz hier existirt.

das kleinliche Großthun mit seinen mythologischen Kenntnissen scheint ihm selbst widerlich geworden zu seyn, als er in seiner zweiten Manier zu erzählen anfing.

Die hundert kleinen Erzählungen oder Novellen, die Boccaz unter dem Namen des Decameron kunstreich und ungezwungen in einer Sammlung verbunden hat, werden von den Italienern als unübertrefflich geschätzt. Das Glück, das sie durch ganz Europa gemacht haben, scheint keinen Zweifel an der Richtigkeit des italienischen Nationalurtheils übrig zu lassen [q]). Es könnte aber auch seyn, daß zur Verbreitung dieser Novellen ihre ungemeine Popularität nicht wenig beygetragen, und daß der laute Beifall des großen Publicums und die vererbte Autorität eines Zeitalters, wo Boccaz in seiner Art einzig war, die Kritik schüchterner gemacht hätte, als sie, wenn sie anders bescheiden ist, jemals seyn soll.

In Italien selbst hat zur Begründung des Ruhms der Boccazischen Novellensammlung ohne Zweifel ihre toscanische Correctheit nicht wenig beigetragen. Das Uebergewicht, das der toscanische Dialekt bei der Bildung der italienischen Gesammtsprache vor allen übrigen Dialekten des italienischen Romanzo gehabt

q) Der Ausgaben des Decameron sind nicht weniger als sieben und neunzig. So viel erwähnet wenigstens Mazzucchelli l. c. genau. Dazu kommen nun noch die Uebersetzungen in die meisten europäischen Sprachen. Ob wohl, die alten Classiker und die Bibel ausgenommen, irgend ein Buch in der Welt so oft gedruckt worden ist? Uebrigens sind unter den vielen Ausgaben des Decameron auch mehrere verstümmelte. Eine ist gar emendata secondo l' ordine del sacro concilio di Trento. Firenz. 1573. 4to.

habt hatte, war schon durch Dante behauptet und durch Petrarch gesichert worden. Die neue Gesammtsprache hieß nun kurz und gut Toscanisch. Aber was Dante in Prose schrieb, war nicht für das große Publicum; und überdem war es wenig. Petrarch mochte gar nichts für das Publicum in italienischer Prose schreiben. Boccaz'ens prosaische Schriften waren für jedermann. Sie waren die ersten, durch die die feinere Gesellschaftswelt in Italien mit dem litterarisch veredelten Romanzo der Florentiner genauer bekannt wurde. Der Beifall, den der Inhalt und die ästhetische Form dieser Schriften als etwas in Italien Neues und ganz dem Zeitalter Angemessenes bei dem großen Publicum fanden, verschaffte ihnen bald eine grammaticalische Autorität, deren die prosaische Sprache noch bedurfte. Sie kamen in den Ruf, Muster der Reinheit der toscanischen Diction zu seyn. Dieser Ruhm ist ihnen geblieben. Sie wurden Schulbücher; und nun wagte man nicht, etwas Nachtheiliges von dem Style des Autors zu denken, dessen Sprache so rein toscanisch war.

Aber auch der ästhetische Werth dieser Novellen hat ihnen ihre Unvergänglichkeit wenigstens zum Theil gesichert. Boccaz'ens Geist hatte, nach langem Herumirren, endlich eine Heimath gefunden. Sobald er sich den romanhaften Pomp und den mythologischen Flitterstaat aus dem Sinne schlug, bildete sich sein Geschmack von selbst. Die französischen Fabliaux lagen als rohe Versuche in der Kunst der blühenden, aber leichten und prunklosen Erzählung vor ihm. Er veredelte diese Erzählungsweise wie Petrarch die Poesie der Provenzalen; und seine Prose machte

machte ein ähnliches Glück, wie Petrarchs Verse, weil das italienische Publicum gerade eine solche Nationalprose verlangte. Boccaz'ens Novellen waren unterhaltend und lehrreich, ohne enthusiastisches Mitgefühl zu erregen und ohne den Verstand zu sehr zu beschäftigen. Es waren größtentheils Geschichtchen, die sich auch mündlich nacherzählen und zur gesellschaftlichen Ergötzung auf mehr als eine Art benutzen ließen. Wenn wir jetzt mehrere von ihnen in das Vademecum verweisen möchten, müssen wir nicht vergessen, daß es damals noch kein Vademecum gab. Man nahm es deßwegen auch mit der Erfindung nicht zu genau. Daß Boccaz den Stoff zu allen seinen Novellen selbst ersonnen haben solte, ließ sich nicht wohl denken. Was wäre es denn auch gewesen, wenn er ängstlich gestrebt hätte, auf die Art erfinderisch zu seyn, wie es auch seine Amme seyn konnte? Das Verdienst der ästhetischen Behandlung war es, das er sich erwerben wolte und erwarb. Hatte er kein Bedenken getragen, durch Veredelung der Manier der französischen Fabliaux sich eine eigne Manier zu bilden; was hätte ihn abhalten sollen, den Inhalt eben dieser Erzählungen zu benutzen? Selbst dadurch, daß er Manches aus den Fabliaux nur übersetzte, hat er seinem Ruhme vor der gerechten Kritik so wenig wie vor dem großen Publicum geschadet. In seiner Sprache war seinen Zeitgenossen Alles neu, was er ihnen erzählte; und er gab ihnen so Vieles aus seinen eigenen Mitteln, daß sie ihm zwiefachen Dank schuldig wurden, wenn er da, wo sein eigner Vorrath ausging, auch das Fremde bei ihnen einheimisch machte r).

Meh-

r) Der Litterator, der historische Untersuchungen über die Quellen anstellen will, aus denen Boccaz seine Novellen

Mehrere von den Geschichtchen des Decameron haben offenbar das Ansehen von Stadtanekdoten. Andere mag Boccaz vom Anfange bis zu Ende erdichtet haben. Alle aber sind in einer und derselben leichten und weichen Manier erzählt, in der die Worte wie ein spiegelglatter Strom fast ohne Wellen hingleiten und melodisch wie eine Musik aus der Ferne das aufmerkende Ohr ergötzen, während das Interesse der wenig verwickelten Geschichte den Verstand und das Mitgefühl nur sanft und ruhig anzieht. Ernst und Scherz reichen hier einander gefällig die Hand. Die Thorheit wird verspottet; die schwache und die schlechte Seite des menschlichen Herzens werden, zwar nicht immer ohne Aergerniß, aber immer ohne Mißmuth und Menschenhaß, aufgedeckt. Lustige und betrügerische Streiche wechseln mit Begebenheiten ab, die eine sanfte Rührung erregen und besonders die schnellen Uebergänge vom Glücke zum Unglück und vom Unglück zum Glücke anschaulich machen. Welt- und Menschenkenntniß zeigt sich überall, und das praktische Interesse erhöht das ästhetische der ganzen Sammlung *).

Nicht

len geschöpft hat, kann ohne Zweifel noch manche neue Entdeckung machen. Sehr gute Nachweisungen enthalten unter andern die Anmerkungen zu der oben angeführten Sammlung der *Contes et fabliaux* von *Le Grand* — Man vergl. *Manni*, Storia del Decam. di Boccaccio, mit *Fontanini*, dell' eloq. Ital. p. 567. und *Fauchet*, des anciens poëtes françois, auf den sich auch Fontanini bezieht, um patriotisch zu bemerken, daß Boccaz gerade die unsittlichsten seiner Novellen von den Franzosen entlehnt habe.

*) Es ist nicht möglich, dieses Urtheil hier mit Beispielen zu belegen; denn es betrifft die ganze Sammlung, nicht Fehler oder Vorzüge einzelner Stellen. Ueberdem kann

Nicht eben als schicklich und nicht eben als geistreich empfiehlt sich beim ersten Eindruck der Zusammenhang, in den Boccaz seine hundert Geschichtchen als ein Ganzes gebracht hat. Sieben junge Damen und drei junge Herren werden durch die Pest, die damals Italien und einen großen Theil des übrigen Europa verwüstete, veranlaßt, zusammen nach einem Landhause in einer schönen Gegend zu flüchten. Unter den Zeitverkürzungen, durch die sich diese Gesellschaft vor niederschlagenden Gedanken zu sichern sucht, wird unter andern das Erzählen beliebt. Die zehn Mitglieder der Gesellschaft verpflichten sich, Jeder und Jede täglich ein unterhaltendes Geschichtchen zu erzählen. Sie führen dieß zehn Tage aus. Der Geschichten werden also ein rundes Hundert; und die ganze Sammlung bekommt, als Geschichte einer zehntägigen Unterhaltung, den gelehrten Namen Decameron. Boccaz hätte von seinem Einfalle, hundert getrennte Geschichtchen auf diese Art zu verbinden, manchen Vortheil ziehen können, auf den er nicht geachtet hat. Wären die Charaktere der sieben jungen Damen und der drei jungen Herren schärfer gezeichnet, und wären dann die Geschichten so gewählt und so ausgeführt, daß Jeder und Jede nach ihrem Charakter in einer andern Manier erzählten, so könnte man dafür die fatale Pest, die zu der artigen Unterhaltung die Veranlassung geben muß, eher vergessen. Aber für die feinere Charakterzeichnung war man in Boccaz'ens Zeitalter selbst noch nicht verfeinert genug. Die Damen im Decameron hüten sich nur vor unsaubern Geschichten, dergleichen die Herren manche erzählen. Uebrigens reden sie alle, Herren und Damen, in derselben Manier,

die Kritik noch jede Novelle besonders vor ihr Forum ziehen; wozu hier kein Raum ist.

nier, wie Boccaz in seinem eignen Namen die Geschichte der verheerenden Pest erzählt; und diese Geschichte der Pest wird als Einleitung zu einer anmuthigen Novellensammlung noch widerlicher durch die pathologische Genauigkeit, mit der der Erzähler die Symptome der Krankheit beschreibt [t]). Sobald indessen die Gesellschaft beisammen ist, ist auch die Verbindung der verschiedenen Novellen nicht ohne Reiz. Die Beschreibung der heiteren Traulichkeit, mit der sich die erzählenden Personen in den Pausen unterhalten, und selbst die eingemischten Gesänge, wenn sie gleich nicht sehr dichterisch sind, harmoniren sehr gut mit dem sanften und muntern Tone des Ganzen [u]).

Aber Boccaz'ens Novellen mit allen ihren Vorzügen zu den classischen Werken vom ersten Range zu erheben und als Muster in ihrer Art zu preisen, kann jetzt nur noch blinden Verehrern einfallen. Wenn wir auch vergessen wollen, was strenge Sittenrichter von jeher gegen die leichtfertigen Beschreibungen und Scher-

t) Nasçevano, heißt es da, nel cominciamento, a maschi ed alle femmine parimente, o nelle anguinaja, o sotto le ditella certe enfiature, delle quale alcune cresceva-no come una communal mela, altre come un uovo, ed alcune altre meno, le quale i volgari nominavano gavoccioli etc. etc.

u) z. B. das Lied zum Beschlusse der zweiten Sitzung:
Qual donna canterà, se non cant' io,
Che son contenta d'ogni mio disio?
Vien dunque, Amor, cagion d'ogni mio bene,
D' ogni speranza e d' ogni lieto effetto!
Cantiano insieme un poco
Non de' sospir, nè dell' amare pene,
Ma sol del chiaro foco,
Del qual ardendo in festa io vivo e in gioco.

trag zur Damenprose. Und wenn gleich die Länge der meisten seiner Perioden nicht mit deutschem Maße gemessen werden darf, weil die natürliche Folge der Wörter in der italienischen Sprache die ungezwungene Verknüpfung vieler Sätze in langen Perioden begünstigt; so giebt es doch solcher Perioden im Decameron, nach den Gesetzen des natürlichen Erzählungsstyls überhaupt, zu viele; und manchen fehlt noch dazu der gefällige Fluß der Worte b). Unschuldig ist Boccaz an den übeln Folgen, die der Styl seines Decameron für die Litteratur seiner Nation gehabt hat. Denn wer hieß die Italiener der folgenden Jahrhunderte die Manier ihres Boccaz als musterhaft in jedem Sinne verehren und nachahmen? Aber ein Lieblings-

de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle camere richiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora seco rivolgono diversi pensieri. Ihnen zu Liebe will er also hundert anmuthige und nützliche Geschichten erzählen, acciocche, sagt er, in parte per me s' amendi il peccato della fortuna. *Proemio.*

b) z. B. in der Erzählung (*Giornata.* I. *Nov.* 3.) der Geschichte des Juden Melchisedech, die unserm Lessing den Stoff zu der Fabel von den drei Ringen im Nathan den Weisen gegeben hat, heißt es ein Mal: Il saladino, il valore del qual fù tanto, che non solamente di piccolo uomo il fe' di Babilonia Soldano, ma ancora molte vittorie sopra i Saracini e Cristiani gli fece avere, avendo in diverse guerre ed in grandissime sue magnificenze speso tutto il suo tesoro, e per alcuno accidente sopravenutogli bisognandogli una buona quantità di danari, nè veggendo, donde così prestamente, come gli bisognavano, avergli potesse, gli venne in memoria un ricco Giudeo, il cui nome era Melchisedech, il quale *etc.* Dieß sind ungefähr erst zwei Drittheile der Periode. Ist das Erzählungsstyl?

lingsautor, der, wie Dante, energisch und dabei anziehend wie Boccaz zu schreiben verstanden hätte, würde auf den Geschmack seiner Nation ganz anders gewirkt haben. Durch Boccaz'ens übel verstandenes Beispiel ist der Hang zur weichlichen Anmuth, der sich schon damals im neueren Italien entwickelte, begünstigt, und feierliche Geschwätzigkeit in der italienischen Prose classisch geworden, so, daß der männliche Machiavell, von dem im folgenden Buche die Rede seyn wird, unter seinen Landsleuten fast einsam dasteht c).

* * *

Boccaz, dem seine Schriften in Versen und in Prose zu seiner Zeit den Namen des vortrefflichsten Dichters und Redners erwarben (*poeta ed oratore eccellentissimo* heißt er gewöhnlich auf dem Titel der ältern Ausgaben) hätte auch als Aesthetiker durch seinen Commentar über die göttliche Comödie des Dante seinen Zeitgenossen nützlicher werden können, wäre die Kritik damals nur ein wenig aufgeklärter, oder Boccaz selbst in seinem Geschmacke fester gewesen. Die historische Anzeige des guten Willens, den Boccaz durch seinen Commentar an den Tag legte, mag hier die Geschichte seiner literarischen Verdienste beschließen d).

Von

c) Noch eine Notiz ist hier nachzuhohlen. Das Decameron hatte anfangs auch den Titel *Il principe Galeotto.* Vermuthlich liegt darin eine Anspielung auf Privatverhältnisse. Die italienischen Litteratoren wissen wenigstens nichts bestimmtes darüber zu sagen. S. *Mazzucchelli*, Scritt. d'Ital. p. 1340. in der Anmerkung.

d) Noch eine Reihe von Schriften, die von Einigen dem

Pa-

Von Petrarch und Boccaz bis auf das Zeitalter des Lorenz von Medici.

Keine Periode in der Geschichte des menschlichen Geistes beweiset deutlicher, als die Zeit, die nach Petrarch und Boccaz in Italien folgte, daß die günstigsten Umstände kein Genie hervorrufen können. Nicht nur veränderte sich nichts, weder in den religiösen, noch in den politischen Verhältnissen, zum Nachtheil der Litteratur und Kunst; die neue Cultur war im sichtbaren Fortschreiten. Die Schriften der alten Classiker wurden immer bekannter. Petrarchs Poesie und Boccaz'ens Prose verbreiteten nicht nur durch ganz Italien die veredelte Nationalsprache; sie erweckten auch unter Geistlichen und Weltlichen einen ästhetischen Enthusiasmus, von dem man ausserordentliche Dinge erwarten konnte. Ueberall wolte man dichten. Talente, die sich nur ein wenig hervorthaten, wurden mit ungemessenem Beifalle belohnt. Und nicht ein einziger Dichter trat auf, dem eine billige Nachwelt einen Platz neben Dante und Petrarch anweisen könnte.

Alle historischen Nachforschungen, in den Umständen die Gründe dieses Stillstandes der intensiven Entwickelung des Geistes und Geschmacks aufzufinden, möchten wohl vergebens seyn. Einige meinen, das neu belebte Studium der alten Litteratur habe der Nationallitteratur geschadet; es habe die vorzüglichsten

Polygraphen Boccaz beigelegt, von Andern aber nicht für ächt anerkannt werden, findet man sorgfältig verzeichnet von Mazzuchelli, l. c. p. 1365. Es sind nicht weniger als vier und zwanzig verschiedene Werke, unter diesen auch mehrere in lateinischer, die meisten aber in italienischer Sprache.

sten Köpfe an sich gezogen; und die Poesie in der veredelten Volkssprache sei Leuten Preis gegeben, die sich selbst wenig über das Volk erhoben. Aber dieser Vorwurf, wenn es ein Vorwurf ist, müßte, um gerecht zu seyn, denn doch die alte Litteratur vorzüglich in den Zeiten treffen, wo der Enthusiasmus für die alten Autoren seine äusserste Höhe erreicht hatte. Dieß war aber das Zeitalter des Lorenz von Medici. Und gerade von dieser Zeit an blüht auch die italienische Nationalpoesie mit neuer Kraft wieder auf.

Es gehörte in den Plan des Schicksals — wenn es erlaubt ist, in einer Geschichte des Geschmacks das ernsthafte Schicksal zu nennen — daß eine Zeitlang kein vorauseilendes Genie das bildungsfähige Publicum, das mit Besonnenheit so rasch nicht folgen konnte, im Enthusiasmus zu weit fortreissen und eben dadurch in der That aufhalten solte. Die extensiven Fortschritte des guten Geschmacks in Italien sind es, was man in der Periode von Petrarch und Boccaz bis auf Lorenz von Medici vorzüglich bemerken muß. Man sieht bei dieser Gelegenheit noch ein Mal, wie ausserordentlich Petrarchs reiner Geschmack für sein Zeitalter war; aber man sieht keinen Rückgang der ästhetischen Cultur und kein Sinken des Geschmacks nach Petrarchs Tode, wie sich die Litteratoren und Geschichtschreiber bei der Bezeichnung des Geistes dieser Periode gern ausdrücken. War denn der rein petrarchische Geschmack schon je in Italien herrschend gewesen?

Aber ausführlich von Sängern und Schriftstellern zu reden, deren keiner weder die Poesie noch die Prose selbst weiter brachte, muß der Geschichtschreiber des Geschmacks dem Litterator überlassen.

Dichter, wie diejenigen, die nach Petrarchs Tode in Ansehen kamen, gab es schon mehrere unter seinen Zeitgenossen. Senuccio del Bene und Franceschino degli Albizzi, die, wie Boccaz, und vielleicht noch enger als dieser, mit dem berühmteren Dichter durch Freundschaft verbunden waren, ahmten auch seine Sonette nach. Die Verse des Buonaccorso di Montemagno, die um eben diese Zeit oder bald nachher bekannt wurden, fanden nicht wenig Beifall. Und wer weiß, wie viele Andere, die jetzt vergessen sind, damals eben so hoch geschätzt wurden?

So fand auch Boccaz schon unter seinen Zeitgenossen einen Nachahmer oder Nebenbuhler, der ihn auch noch eine Weile überlebte. Franco Sacchetti, geboren zu Florenz, ungefähr um das Jahr 1335, gestorben ungefähr um das Jahr 1400, hat sich durch eine Novellensammlung bekannt gemacht, die noch jetzt geschätzt und gelesen wird, nachdem seine Verse — denn er stand auch in dem Rufe eines vorzüglichen Dichters — längst in Vergessenheit gerathen sind [e]). Die Novellen von Sacchetti verdanken, wie die von Boccaz, ihre Celebrität großen Theils auch ihrer correcten und ächt toscanischen Diction. Durch sie haben sogar die gemeinen und sprüchwörtlichen

e) Die vollständigsten Nachrichten von den Lebensumständen und Gedichten des Sacchetti finden sich bei der besten Ausgabe seiner Novellen. (Florenz, 1724.) Von den Novellen hat man auch eine Ausgabe *ad uso de' modesti giovani* studiosi della lingua Toscana. Venez. 1754. — Wäre unter den italienischen Prosaisten ein Cicero, oder nur ein Nepos zu finden; solte man dann wohl der Bildung des Geschmacks der Jugend in Italien Boccazische oder gar Sacchetti'sche Novellen zum Grunde legen?

chen Ausdrücke der Florentiner zuerst eine classische Sanction erhalten. Uebrigens ist die ganze Sammlung nichts mehr als ein artiges Vademecum. Die Erzählungen sind kleine Anekdoten und Schwänke, die uns in gewissen Stunden wohl ergötzen können [f]. Nur für Verstand und Gefühl muß man andre Nahrung suchen. Sacchetti's Novellen fehlt es nicht an Leichtigkeit und Simplicität. Auch sind seine Perioden nicht so gedehnt, wie die Boccazischen. Aber seine ganze Manier ist gegen die Boccazische gemein und frostig. Er erzählt, wie es scheint, mehr aus dem Gedächtnisse, als aus der Phantasie. Seiner Sprache fehlt durchaus der schöne Sylbenfall der Prose des Decameron; und in den erzählten Schwänken und Einfällen selbst findet man wenig oder gar keinen Beweis von feinerer Menschenkenntniß, und kaum hier und da ein Körnchen von satyrischer Würze eingestreut [g].

An

f) Auch das Geschichtchen, daß unser Bürger unter dem Titel Der Kaiser und der Abt erzählt hat, findet sich schon bei Sacchetti. Es ist die dritte seiner Novellen. Aber welch ein üppiges und edles Gewächs ist Bürgers Erzählung gegen diese Novelle!

g) Eine Anekdote von dem Mahler Giotto mag als Probe der Manier des Sacchetti ganz hier stehen. Sie ist die neun und dreissigste in der gewöhnlichen Sammlung. — Chi è uso a Firenze, sa, che ogni prima domenica di mese si va a San Gallo, e nomini e donne in compagnia, e vanno la più a diletto, che a perdonanza. Messer Giotto una di queste domeniche con sua brigata per andare, ed essendo nella via del Cocomero alquanto ristato, dicendo una certa novella, passando certi porci di Santo Antonio, ed uno di quelli correndo furiosamente, diede alle gambe di Giotto per sì fatta maniera, che Giotto cadde

An zwei Novellensammlungen, wie die von Boccaz und Sacchetti, hätte das italienische Publicum auf ein Paar Jahrhunderte völlig genug gehabt. Aber zu einer Zeit, wo eine Prose voll Ernst und Würde nöthig gewesen wäre, um der neu beliebten Manier, zu fabuliren und zu amüsiren, wenigstens das Gegengewicht zu halten, drängte sich ein Histörchensammler und Novellist hinter den andern. Bald nach Boccaz'ens Tode trat Herr Johann oder Ser Giovanni, dessen Familienname sich nicht einmal erhalten hat, mit einer neuen Novellensammlung hervor, die sich schon durch ihren übermäßig spaßhaften Titel als etwas ganz Besonders empfehlen solte. *Il pecorone*, zu Deutsch etwa soviel als der große Tölpel oder der dumme Teufel, lautet dieser Titel; und damit soll gemeint seyn kein andrer, als der bescheidene Verfasser selbst, und seines Gleichen [h]). Einige

cadde in terra. Il quale ajutatosi da se e da' compagni, levatosi e scotendosi, nè bestemmiò li porci, nè disse verso loro alcuna parola; ma voltosi a' compagni, mezzo sorridendo disse: O non hanno e' ragione? Che io ho guadagnato a mie' dì con le sestole loro miglia-ja di lire, e mai non diedi loro una scodella di broda. Gli compagni, udendo questo, cominciarono a ridere. Che rileva a dire, Giotto è maestro di ogni cosa? Mai non dipignesti tanto bene alcuna storia, quanto hai dipinto bene il caso di questi porci.

h) Er drückt sich darüber verständlich genug in dem burlesken Sonette aus, das vor dem Pecorone als eine Art von Vorrede steht und zugleich das Jahr angiebt, wo der Verfasser sein großes Werk angefangen hat.

Mille trecento con settant' otto anni
Veri correvan, quando incominciato
Fù questo libro scritto ed ordinato,
Come vedete, per me Ser Giovanni.
E in battezzarlo ebbi anco poco affanni,

Perche

ge Leser könnten sich aber auch verleiten lassen, eben diesen Titel an den galanten Jüngling zu übertragen, dem die eine Hälfte der Novellen, die hier erzählt werden, in den Mund gelegt ist. Er verliebt sich auf bloßes Hörensagen in eine schöne und tugendhafte Nonne, Namens Saturnina. Ehe er sie nur einmal gesehen hat, wird er um ihrer willen ein Klosterbruder. So kommt er mit ihr unter ein Dach, lernt sie nun näher kennen, kommt bald mit ihr in ein Verständniß, und als sie so weit sind, daß sie geheime Zusammenkünfte verabreden können, kommen sie fünf und zwanzig Abende hinter einander im Sprachzimmer zusammen und — erzählen einander Novellen. Weiter geht der Roman auch am Schlusse des Werks nicht. Die Liebenden nehmen einander zwar sittsam in die Arme, gehen aber darauf aus einander wie gewöhnlich. Wir erfahren nicht, warum sie nicht wieder zusammen kommen [i]). Aber ein halbes Hundert von Geschichtchen, die in keiner Verbindung stehen, sind doch nun im Sinne

Perche un mio car Signor l'ha intitolato.
E è per me nome il Pecoron chiamato,
Perche ci ha dentro novi Barbagiani,
Ed io son capo di cotal brigata,
Che vo' bellando come pecorone,
Facendo libri, e non ne so boccata, etc.

i) Hier ist der Schluß des Pecorone: Finita la canzonetta, i detti due amanti con singolarissimo diletto *più e più volte s' abbracciarano* insieme con molte amorose e dolcissime parole; *ed io lo posso dir di veduta,* perocche assaissime volte mi trovai presente, dove s' usava quel diletto e quel piacer, che detto abbiamo di sopra, *senza alcuna disonestà; così il detto frate Auretto ebbe dalla Saturnina quelle consolazioni e quel diletto che onestamente si possono avere;* e posero fine a' lor disiati e dilettevoli ragionamenti, e ciascun di loro si partì con buona ventura.

Sinne des Verfassers zu einem Ganzen geworden. So wolte der Herr Johann mit dem Boccaz wetteifern. Sein liebendes Paar singt auch einige Mal nach der Erzählung ein Liedchen im Styl der Canzonetten des Decameron, ohne daß die Priorin im Kloster davon aufwacht. Auch die weiche Manier und die Grazie der Sprache des Boccaz ahmte der Herr Johann nach, so gut er konnte. Aber mit aller seiner Mühe hat er sich auf's Höchste den Ruhm eines leidlichen Nachahmers erworben [k]).

Mit dem großen Tölpel des Ser Giovanni nimmt selbst die einseitige Cultur der italienischen Prose auf eine geraume Zeit ein Ende. Desto mehr wurden wahrscheinlich Verse, besonders Sonette gemacht. Als poetische Versuche andrer Art werden aus der Mitte des

k) Der Schluß des Pecorone (S. die vorige Anmerkung) mag auch als Probe des Styls dienen, in dem das ganze Werk verfaßt ist. Die Manier des Ser Giovanni ist weniger trocken, als die des Sacchetti, aber nur, weil jener in jedem Zuge den Boccaz nachahmte. Ser Giovanni mischt unter seine Novellen auch Anekdoten aus der alten, besonders der römischen Geschichte. Die letzte und bei weitem längste Novelle ist gar eine vollständige Geschichte Carls von Anjou, des furchtbaren Gegners der deutschen Kaiser in Italien. Man kann dem Ser Giovanni keine romaneske Verunstaltung der wahren Geschichte vorwerfen. Wie weit er es aber in der historischen Kunst gebracht hatte, kann man schon aus der Art sehen, wie er den Tod des unglücklichen Conradin von Schwaben erzählt. Come, sagt, il Ré Corradino e quelli Signori ebbe in sua balia, prese consiglio di cio, che n'avesse a fare, e al fine prese partito, di fargli morire, e fece per via di giudizio formare un' inquisizione sopra loro, d'essere stati traditori della corona, e nimici della chiesa; e così furono decollati Corradino, e'l duca d'Osterlich, etc.

des vierzehnten Jahrhunderts ein Paar historische Gedichte genannt. Ein gewisser Boezio di Reinaldo oder Buccio Renallo versificirte die Geschichte seiner Vaterstadt Aquila. Ein andrer Buccio oder Boezio di San Vittorino setzte die Reime fort. Ein eben so unberühmter Pier de' Natali besang in Stanzen die Ankunft des Pabstes Alexander III. in Venedig. Niemand denkt mehr an diese Verse.

Merkwürdiger sind in der Litteratur der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die ersten Documente des Hanges zur burlesken Satyre, in dem sich die italienische Nation bei allen Abwechselungen und Launen ihres Geschmacks von dieser Zeit an immer getreu geblieben ist. Daß man dieser Satyre zuerst eine lyrische Form gab, ließ sich nicht anders erwarten. Ist doch fast keine Nation, unter deren alten Volksliedern nicht Spottlieder wären. Die ersten italienischen Gedichte dieser Art zeichnen sich nur durch die metrische Form aus, die überhaupt in der lyrischen Poesie der Italiener die beliebteste wurde. Dem Sonette paßte man jede Art von Inhalt an. In Sonetten versuchte der derbe Witz, so gut er konnte, nun auch zu spotten. Schon ein halbes Jahrhundert vorher, ehe die burlesk satyrischen Sonette aus der Barbierstube des bewunderten Burchiello zu Florenz von Mund zu Munde gingen, machten sich schon andre Versificatoren durch ähnliche Spiele bekannt. Den Novellisten Sacchetti kann man zu ihnen zählen, wenn ihm anders alle Sonette gehören, die ihm beigelegt werden [1]. Berühmt wurden auch die

1) Eins in derselben Manier wie die des Burchiello findet man auch in der Ausgabe der Poesien dieses witzigen Bar-

die satyrischen Sonette des Antonio Pucci und Andrer, die um dieselbe Zeit lebten [m]). Pucci ging ein wenig über die Local- und Personalsatyre hinaus, bei der es die übrigen, wie es scheint, bewenden ließen; aber auch in seinen allgemeineren und moralischen Reflexionen zeigt sein Witz wenig Schärfe [n]).

Ein

Barbiers, die unter dem angeblichen Druckorte London, 1757, herausgekommen ist. Ohne Kopfbrechen bringt man die Sätze so wenig heraus, wie aus den meisten Sonetten des Burchiello; und mit allem Kopfbrechen kann man ohne einen historischen Commentar den Sinn doch kaum halb und halb errathen. Man lese nur:

Nasi cornuti e visi digrignati,
Nibbi, arzagoghi, e balle di sermenti,
Cercavan d'Ipocrasse gli argomenti,
Per mettere in molticcio trenta Frati.
Mostravasi la luna a' trelunati,
Che strusse già due cavalier Godenti
Di Trussia in Bussia, e venian Sorrenti,
Lanterne e Gusi, con fruson castrati;
Quando mi misi a novicar montagne,
Passando Como, e Bergamo, e'l mar rosso,
Dov' Ercole ed Anteo ancor ne piagne.
Allor trovai a Fiesole Minosso
Con pale, con maroni e con castagne,
Che fuor d'Abruzzi rimondava il fosso,
Quando Cario-dosso
Gridava forte: O Gian de' Repetissi,
Ritrova Bacco col Apocalissi.

m) Man vergleiche *Quadrio*, Storia e rag. d'ogni poesia, Vol. II. p. 551.

n) z. B. in den Reflexionen über die Freundschaft:
Amico alcun non è, ch' altrui soccorra,
Sia quanto voglia in caso di periglio.
Se gli vien meno San Giovanni, e'l Giglio
Rimane come basto senza borra.
Và digli, ch' al amico suo ricorra.

Qual

Ein Paar Versuche in der didaktischen Poesie kamen um diese Zeit zum Vorschein. Ein gewisser Paganino Bozzafede von Bologna besang in Versen, von denen nur Proben durch den Druck bekannter geworden sind, den Ackerbau. Ein allegorisirendes Lehrgedicht, das mehr Glück machte, ist ist das Quadriregnum, eine Beschreibung der vier Reiche des Amor, des Satanas, der Laster, und der Tugenden, von Federigo Frezzi aus Foligno. Frezzi ahmte die Manier des Dante nach, und entfernte sich dadurch wenigstens von der großen Straße o). Ein venezianischer Nobile, Jacopo Gradenigo, machte sich ein Geschäft daraus, die vier Evangelien in italienische Reime zu fassen.

Auch von Dichterinnen hören wir jetzt zum ersten Male in der Geschichte der italienischen Poesie reden.

Qual prima il vide, si gli china il ciglio,
E dagli di parole van consiglio,
E l'altro dice, se'l fa correr, corra.
A dire *amico*, la gente molto erra.
E' oggidì un volgar molto carrotto;
Che chi dicesse della pace guerra.
Al miserabil non è fatto motto etc. etc.

Gemeiner und unwitziger kann man denn doch nicht satyrisiren und moralisiren.

o) Die Ausgaben dieses *Quadriregio* oder *Quadriregno* findet man verzeichnet bei *Quadrio*, l. c. Vol. IV. p. 202. Nach Art der meisten italienischen Litteratoren, die nichts in ihrer Nationallitteratur nur irgend Leidliches ungelobt lassen und selbst das Unleidliche zu tadeln sich schwer entschließen, nennt denn auch Quadrio das Quadriregnum des Frezzi eine opera, che non è punto indegna di gir dietro a Dante. Er bemerkt aber dabei, daß Speroni (kein unbedeutender Richter) dem Buche viel Uebles nachgesagt habe.

reden. Eine Heilige, die heil. Catharine von Siena, steht an ihrer Spitze. Darauf folgen die Namen der Ortensia de Guglielmo, Leonora de' Conti della Ganga, Livia di Chiavello, und andrer Damen, von denen sich der Ruf, daß sie Verse gemacht haben, erhalten hat.

Mit dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts zeigt sich besonders deutlicher, wie die Poesie in toscanischer Mundart immer mehr italienische Nationalpoesie wurde. Der Dichter und Versificatoren, die nicht in Florenz oder im Florentinischen geboren waren, kommen nun schon viele zum Vorschein. Einer der damals beliebtesten Nachahmer Petrarchs, Nicolò Malpigli, war aus Bologna [p]. Jacopo Sanguinacci war aus Padua. Giusto de' Conti de Valmontone war ein Römer. Tommaso Cambiatore aus Reggio übersetzte Virgils Aeneis in terza rima. Seiner Uebersetzung mußte nachher von andern Händen nachgeholfen werden. Cambiatore wurde aber doch im Jahr 1430 mit dem Lorbeerkranze beehrt.

Der bekannteste unter den jetzt genannten Zöglingen der petrarchischen Muse ist Giusto de Conti. Ihn hatte unter den Reizen seiner Geliebten besonders ihre schöne Hand so begeistert, daß er seinen Gedichten ihr zu Ehren den Titel Die schöne Hand (*la bella mano*) gab. Von seinen Lebensumständen haben sich nur wenige Nachrichten erhalten. Unter diesen Nachrichten ist angemerkt, daß es im Jahr 1409 war, als Giusto de' Conti zu Rom sich in die Besitze

p) Eine Canzone von diesem Nicolò Malpigli findet man abgedruckt bei Crescimbeni, Commentar. della volgar poesia, Tom. III. p. 134.

sitzerin der schönen Hand verliebte, die er besang. Er lebte bis gegen das Jahr 1452. Ob er auch so lange sang, wissen wir nicht. Mehrere Litteratoren rühmen seine Verse. Man zählt ihn zu den vorzüglichsten unter den Petrarchisten des funfzehnten Jahrhunderts. Aber weder Petrarchs Zartheit, noch seine Phantasie, noch seine schöne Sprache findet man in den Liedern des Giusto de' Conti wieder. Was sich in ihnen als dichterisches Feuer ankündigt, ist am Ende nur Leidenschaft, Uebertreibung und Witzelei q).

Der Beifall, den in Florenz ein Historiensänger fand, dessen Name jetzt auch mit seinen Versen ver-

q) Auch Tiraboschi, Storia delle lett. Ital. Tom. VI. p. II. p. 146. meint, daß kein Dichter des vierzehnten J. H. dem Petrarch näher gekommen sei "nella vivezza delle imagini, e nello stil poetico e passionato." Er setzt aber doch hinzu: "benche vi abbia molto di stentato e di languido." Man vergleiche mit diesem Urtheile ein Sonett zur Probe. Es steht, nebst noch einigen von Giusto de Conti, unter andern auch in den *Poesie scelte dopo il Petrarca*. Bergamo. 1750. 8. 2 Voll.

Giunse a Natura il bel pensier gentile,
Per informar fra noi cosa novella;
Ma pria mill' anni imaginò, che a quella
Faccia leggiadra man ponesse e stile.
Poi nel più mansueto e nel più umile
Lieto ascendente di benigna stella
Creò quest' innocente fera e bella
Alla stagion più tarda, alla più vile.
Ardea la terza spera nel suo cielo,
Onde si caldamente Amor s' informa
Il giorno, che il bel parto venne in terra.
Ed io mirava la più degna forma,
Quando vesti d'un si mirabil velo
Quest' anima gentil, che mi fa guerra.

verschollen ist, kann als einer der ersten Beweise des Enthusiasmus dienen, der damals auch solche Poesie begünstigte. Man ist in neueren Zeiten ungewiß gewesen, ob dieser Sänger, den zuletzt nur noch die Litteratoren kannten, Niccolò Cieco mit Namen geheissen habe, oder ob er wirklich blind (cieco) gewesen sei. Das Factum möchte unausgemacht geblieben seyn, wenn nicht derselbe Schriftsteller, durch den wir nun wissen, daß Niccolò von Arezzo wirklich blind war, erzählte, daß die Florentiner an heiligen Festtagen in Schaaren hinströmten, wenn der Blinde sich hören ließ. Er sang von einer Erhöhung, vermuthlich einem Bänkchen, herab geistliche und weltliche Geschichten; und unter seine Zuhörer und Bewunderer mischten sich sogar viele Gelehrte o).

Dieß war der Anfang der neuen Bänkelsängerei, zu der bald auch die Sonettenpoesie herabgestimmt wurde. Im Grunde war es nur eine etwas veränderte Erneuerung der Sitten der provenzalischen Troubadours, die ihre Lieder auf den Schlössern der Ritter absangen. Aber wenn es sich für Dichter nach Petrarch nicht mehr ziemte, wie die Troubadours, oder wie auch schon im alten Griechenland die Rhapsoden und im alten Deutschland die Barden, als reisende Virtuosen umherzuziehen und ihre Lieder den Großen oder dem Volke mit eigner Stimme vorzutra-

o) Der Schriftsteller, der dieses meldet, ist Jovianus Pontanus, in dessen Buch *de fortitudine* Lib. II. cap. *de caecitate* Tiraboschi die Stelle entdeckt hat. Dii boni! ruft Pontanus aus. Quam audentiam *Nicolaus caecus* habebat, cum festis diebus Etruscis numeris aut sacras historias aut annales rerum antiquarum e suggestu decantabat! Qui doctorum hominum, qui Florentiae permulti tunc erant, concursus ad eum fiebat!

tragen; so konnte die Poesie bei solchen Vorträgen auch dann nicht gewinnen, wenn gleich die Sänger noch nicht wieder zu wandern anfingen, was doch bald nachher auch geschah. Hier fällt der Unterschied der Geschichte des Geschmacks eines Volks, das aus der natürlichen Wildheit, und eines andern, das aus scholastischer Barbarei sich losarbeiten muß, mit allen seinen Folgen wieder in's Auge. Die Troubadours konnten nicht singen wie die griechischen Rhapsoden, nicht einmal wie vielleicht die deutschen Barden in ihrer kühnen Sinneseinfalt gesungen haben mögen. Ein Gelehrter, der die Alten studirte und seinem seltenen Privatgeschmacke, nicht aber dem Volke, Genüge leisten wolte, mußte der Mann seyn, der in der neuen Poesie den rechten Ton traf. Petrarch war dieser Mann; und schwerlich würde er sich haben überreden lassen, mit eigner Stimme vor dem Volke zu singen. Sobald die neueren Sänger sich selbst dem Volke vortrugen, war es um die schönere Belohnung des nüchternen Selbstgefühls geschehen. Eine excentrische Phrase, wenn sie von dem halb gebildeten Haufen beklatscht wurde, wog nun vielleicht in der Schätzung des Sängers selbst den schönsten, aber prunklosen Gedanken auf.

Einem Publicum, daß der blinde Niccolò von Arezzo mit seinem Bänkelgesange bezauberte, und das sich überdem nach burlesker Satyre sehnte, konnte nun auch kein Sonettensänger willkommener seyn, als der Barbier Burchiello. Wenig Zuverlässiges haben die Nachrichten von den Lebensumständen dieses zu seiner Zeit als ein Alles überstrahlendes Genie bewunderten Witzlings [s]). Wenn Florenz nicht seine Va-

s) Das Beste und Zuverlässigste möchte wohl *Mazzucchelli* sei-

Vaterstadt war, so wurde es doch das Theater seines Ruhms. Um das Jahr 14:5 fing die Epoche dieses Ruhms an; aber erst 1432 wurde er als Barbier immatriculirt t). Sein Familienname ist in Vergessenheit gerathen über dem Namen Burchiello, den ihm das Volk gab und den er gern annahm u). Es soll damit ungefähr so viel gesagt seyn als; Der närrische Kerl, in dessen Versen es drüber und drunter geht. Seinem Charakter haben Einige sehr viel Uebels nachgesagt; Andre haben ihn in Schutz genommen. Nur seine Celebrität ist unbestritten. Die Schärfe des Scheermessers und der Satyre des berühmten Burchiello machte seine Barbierstube zum Sammelplatz der Gelehrten und Ungelehrten, Hoben und Niedrigen in Florenz. Wer weiß, ob nicht selbst der große Cosmus von Medici einmal diese Heimath des zügellosen Witzes besucht hat? Wenigstens ließ er den berühmten Mann mit seiner ganzen Barbierstube mahlen und das Gemälde in seiner Gallerie erhöhen.

Daß

seinen Scrittori d' Italia, p. 2432. zusammengetragen haben. Auch Manni hat das Leben des Burchiello erzählt in seinen Veglie piacevoli, ovvero Vite de' più bizarri e giocondi nomini di Toscana.

t) Venne matricolato nel arte di barbiere, ist der Ausdruck des Grafen Mazzuchelli l. c.

u) Auch hierüber giebt Mazzuchelli weitere Auskunft. Verse *alla burchia* machen, wie es in der florentinischen Volkssprache hieß, könnte man auch übersetzen: Verse schütteln, oder: in's Zeug hinein dichten. Mazzuchelli erläutert den Ausdruck *alla burchia* durch *a fvarioni e a caso*. Der Ehrenmann Burchiello selbst soll sich auf dem Titel seiner Verse mit diesem und keinem andern Namen genannt haben.

Daß burleske satyrische Sonette schon vor Burchiello in Italien bekannt und beliebt waren, beweisen die oben mitgetheilten Notizen von der Poesie des Pucci und des Sacchetti. Sind die Verse, die man diesen beiden zuschreibt, authentisch, so hat der berühmte Burchiello nicht einmal das Verdienst, eine neue Manier, noch weniger, eine neue Dichtungsart erfunden zu haben. Nachahmer war er darum noch nicht. Wo seine Vorgänger aufgehört hatten, fuhr er von selbst fort, weil seine burleske Sinnesart mit der satyrischen Volkspoesie seiner Zeit natürlich zusammenstimmte. Seinen Witz nach seinem ganzen Werth oder Unwerthe zu schätzen, ist nicht leicht Jemand mehr im Stande, da wir die Local- und Personalverhältnisse, auf die seine Satyre zielt, zum Theil nur unvollkommen, zum Theil gar nicht mehr kennen. Aber eben diese kleinliche Beschränkung, zu der er selbst sein Talent verdammte, muß ihn auch in den Augen der Nachwelt herabsetzen. Für seine Zeitgenossen wurde seine Local- und Personalsatyre durch das mystische Dunkel und die absichtliche Seltsamkeit seines Ausdrucks zwar nicht verstärkt, aber doch anziehender gemacht. Burchiello's burleske Sonette waren zugleich Räthsel. Wer sie in ihrem ganzen Sinne errieth, hatte das neue Vergnügen, sich selbst mit der Entdeckung zu schmeicheln. Aber was liegt uns jetzt noch an Räthseln, deren Schlüssel längst vergessene Stadtanekdoten sind? Was gehen uns Satyren an, die ohne psychologische Feinheit fast alle nur Individuen treffen und sich von Pasquillen nur dadurch unterscheiden, daß die Personen, die gemeint sind, mit andern Namen genannt werden? Indessen kann man, wie es auch schon einige Litteratoren gethan haben, die Sonette des Burchiello, so viel ih-

ter gesammelt sind, in mehrere Classen abtheilen [x]). Die in die historische Classe gehören, sind ohne historischen Commentar fast ganz unverständlich [y]). Die übrigen, von denen die meisten theils erzählend, theils beschreibend sind, lassen sich leichter verstehen. Aber auch in diesen ist das Salz gewöhnlich so grobkörnig, daß eben dadurch die Satyre großen Theils sich selbst zerstört. Ueberall bemerkt man die keckesten Sprünge des Witzes. Wer aber unter den Späßen, die hier vorkommen, eine faunische Unsittlichkeit nicht ertragen kann, muß sie gar nicht lesen [z]).

Wer

x) In zwei Classen findet man sie auch in der Sammlung abgetheilt, wo man sie mit den verwandten Producten des ungeschlachten Witzes zusammen antrifft. Sonetti del Burchiello, del Bellincioni, e altri poeti Fiorentini alla burchiellesca. London (soll wohl heissen Florenz) 1757.

y) Eins fängt sich z. B. so an:

Capucci bianchi e bolle di Vajuolo
 E un quarto di miglio e un di bue,
 Fecion che' l *bel Narciso* parve due,
Specchiandosi nel fondo d'un pajuolo.

Ein anderes:

Zaffiui e orinali e uova sode,
 Molte reliquie di lupi cervieri,
 Hanno fatto saputo a *gli Usolieri* etc.

Die folgende vierte Zeile ist schon so schmutzig, daß sie hier keinen Platz finden kann.

z) Ein Sonett auf ein altes Weib fängt sich platt genug an:

Ardati il fuoco, vecchia puzzolente,
 Che non ti resti mai di pensar male.

Bald folgt eine Zeile, die lautet:

Fussinti tratti gli occhi, e messi in sale!

Das ist denn doch wohl Pöbelwitz von der inhumansten Sorte. Ein großer Gegenstand für Burchiello's poeti-

lā-

Wer den historischen Theil der ganzen Sammlung zu verstehen sich die Mühe geben will, für den sind auch Commentare vorhanden [a]).

Burchiello stand auch zu seiner Zeit auf dem Gränzposten der Poesie, wo er bewundert wurde, nicht allein. Besonders wetteiferte mit ihm selbst der gelehrte Künstler Leon Battista Alberti [b]). Wir können seine und ähnliche Bemühungen füglich mit Stillschweigen übergehen.

* * *

So verging fast ein Jahrhundert, ohne auch nur ein einziges, dem petrarchischen oder auch nur dem boccazischen ähnliches Genie hervorgebracht zu haben. Nicht weil die italienischen Gelehrten sich der Nationalpoesie entzogen, sank diese Poesie. Die Gelehrten achteten wenig mehr auf sie, weil sie gesunken war. Und wenn keiner dieser Gelehrten durch seine Gelehrsam-

lare Spaßhaftigkeit sind die Nasen. Von drei Sonetten, die auf einander folgen, fängt sich eines an:

Io vidi un naso fatto a bottoncini;

das folgende:

Un naso Padovano e' qui venuto;

und das dritte:

Se tutti i nasi avesser in tanto cuore etc.

Proben der Unsittlichkeit wird man in diesen Excerpten nicht erwarten.

a) Mazzuchelli l. c. liefert das Verzeichniß der älteren und neueren dieser Commentare.

b) Auch diese Sonette von Alberti stehen in der oben (Anmerkung x) angeführten Sammlung. Sie sind immer noch merkwürdig als Producte eines durch so mancherlei Talente berühmt gewordenen Mannes.

samkeit ein Dichter zu werden versuchte, wollen wir ihnen doch keine Vorwürfe darüber machen?

Während dieser Zeit war indessen in Florenz das Haus der Mediceer die Wiege der neu auflebenden Wissenschaften und Künste geworden, und die Poesie des Zeitalters war selbst schuld daran, wenn sie in diesem Hause nicht dieselbe Pflege fand. Cosmus von Medici war jetzt der erste Mann in Florenz. Die Reichthümer, die seine Vorfahren, größten Theils durch glückliche Handelsspeculationen, erworben hatten, waren durch seine Betriebsamkeit zu groß für einen Privatmann geworden. Cosmus, dessen Patriotismus, Ehrgeiz und Verstand gleichen Schritt gingen, verwandte einen beträchtlichen Theil der Schätze, die seine Mitbürger anstaunten, zu gemeinnützigen Anstalten für sein Vaterland. Ohne irgend einen höhern Rang als ein Recht zu verlangen, stand er durch seinen Einfluß auf alle öffentlichen Angelegenheiten bald an der Spitze der florentinischen Regierung. Die republicanische Form der Regierung blieb unverändert. Aber Cosmus von Medici hieß in den Acten des Staats wie im Munde des Volks der Vater des Vaterlandes. Unerschütterlich unter den Stürmen der Parteien, die für und gegen ihn stritten, befestigte er sein Ansehen selbst durch die scheinbare Kleinmüthigkeit, mit der er sich eine vorübergehende Verbannung aus seinem Vaterlande gefallen ließ, damit nicht um seinetwillen Blut seiner Mitbürger vergossen würde. Die Regierung selbst, die ihn verbannt hatte, mußte ihn zurückberufen. Von dieser Zeit an genoß er in ungestörter Ruhe das seltene Glück, durch eine fürstliche Macht, die an keinem Erbrechte und an keinem Vorurtheile hing, zugleich

gleich den Wohlstand seines Volks und die Cultur der Wissenschaften zu einer Höhe zu heben, an die damals ausser Florenz weder in Italien noch in irgend einem andern Lande der Welt zu denken war. Cosmus selbst war mitten unter seinen Staats- und Handelsgeschäften Gelehrter und Philosoph. Er beförderte besonders die Verbreitung der Schriften des classischen Alterthums, für die der Enthusiasmus in Italien, seit Petrarch den Ton angegeben hatte, noch immer zunahm. Der platonischen Philosophie zu Ehren, die sich damals, alles Entgegenstrebens der Aristoteliker ungeachtet, einen bleibenden Sieg über den Aristoteles versprach, stiftete Cosmus eine eigne platonische Akademie, wo er mit seinem Freunde Marsiglio Ficino, latinisirt Marsilius Ficinus, an der Spitze der Denker stand, die das Wahre, Gute und Schöne nach den Grundsätzen Plato's und Plotins disputirten. Dichter war Cosmus nicht. Die Nationalpoesie befördern konnte er nicht, weil er keinen Dichter fand, der seines Beifalls würdig gewesen wäre. Aber sein Verdienst darf in keiner Geschichte der Cultur menschlicher Geisteskraft übergangen werden, am wenigsten in der Geschichte der Poesie und Beredsamkeit; denn sein Geist erbte sich in seiner Familie fort; seinem Beispiele folgte vorzüglich sein Enkel Lorenz; und mit diesem Manne, der seinem Großvater an Verstande gleich und an Genie überlegen war, fängt für die ästhetische Cultur des Geistes wieder eine bessere Zeit an.

Von guter Vorbedeutung für die bessere Epoche der italienischen Poesie, und noch ein Mal ein Beweis, daß nur die Versmacher der damaligen Zeit, aber nicht die Poesie in der veredelten Volkssprache, von

von den Gelehrten gering geschätzt wurde, war der Fleiß, den der gelehrte Landino auf die Erklärung des Dante wandte, und die Belohnung, die er dafür von seiner Vaterstadt erhielt. Christoforo Landino, bekannter unter seinem latinisirten Namen Landinus, war einer von den verdienstvollsten Restauratoren der alten Litteratur zur Zeit des Cosmus von Medici; und eben dieser Mann, der als Philosoph nach platonischen Grundsätzen und als Herausgeber, und Commentator des Horaz noch jetzt berühmt ist, hielt es nicht unter seiner Würde, auch die göttliche Comödie des Dante zu commentiren. Zur Belohnung für seinen Fleiß erhielt er vom Staate ein Villa in der Nachbarschaft von Florenz geschenkt. Zugleich wurde das Andenken des Vaters der toscanischen Poesie selbst durch ein öffentliches Fest gefeiert, und, wo möglich, noch ein Mal das Unrecht gut gemacht, das ihm seine Vaterstadt bei seinem Leben zugefügt hatte. Dante's Büste wurde zu Florenz auf öffentliche Kosten aufgestellt und mit Lorbeer gekrönt.

Eine andre Art von Versuch, die italienische Poesie wieder zu heben, machte der Alles versuchende Mahler und Baumeister Leon Battista Alberti, der unter den Verfassern burlesker Sonette schon oben genannt ist. Er wolte die antiken Hexameter und Pentameter dem neueren Italienisch anpassen. Gelingen konnte sein Versuch nicht; denn wie wären wahre Hexameter und Pentameter in einer Sprache möglich, die, wenn gleich einen sehr gefälligen Rhythmus von langen und kurzen Sylben, doch für die einsylbigen Wörter durchaus keine sichere Quantität, und unter den vielsylbigen kein einziges hat, das mit einer langen Sylbe endigte, ausser in der Abkürzung, wo der

End-

Endvocal oder die Endsylbe wegfällt? Was sich von Alberti's metrischen Versuchen dieser Art erhalten hat, läßt vermuthen, daß er von der antiken Sylbenquantität nicht einmal eine richtige Vorstellung hatte [d]). Seine Bemühung verdient aber doch im Andenken zu bleiben; denn früher oder später mußte ein Gelehrter doch auf denselben Einfall gerathen; und Alberti würde nicht darauf gerathen seyn, wenn die vorzüglichsten Köpfe seiner Zeit sich der Poesie in der Volkssprache geschämt oder sie wenigstens vernachlässigt hätten.

Sogar eine Preisaufgabe, die Peter von Medici, der Sohn des Cosmus, veranstaltete, wurde als Mittel gebraucht, den italienischen Dichtergeist zu wecken. Die Aufgabe war das beste Gedicht auf die Freundschaft; der Preis ein silberner Kranz in Form eines gewundenen Lorbeerzweiges. Mehrere Gedichte liefen ein, aber keines erhielt den Preis, weil die päbstlichen Secretäre, die die Richter machten, keinem den Vorzug zuerkennen wolten. Der silberne Kranz fiel der Kirche zu. Die Namen der unglücklichen Concurrenten haben sich aber doch mit ihren Versen in der laurentinischen Bibliothek erhalten [e]).

Lo-

d) Ein Paar Verse dieser Art hat Vasari aufbewahrt in Vita di Alberti, da Bottari. (Firenze, 1771.) Sie lauten so:

Questa per estrema miserabile pistola mando,
A te che spregi miseramente noi.

Das soll ein Hexameter und ein Pentameter seyn, vermuthlich nach einer Heroide von Ovid. In dem Hexameter ist nur die Endsylbe in *estrema* fehlerhaft als eine lange Sylbe gebraucht. Die Zeile aber, die ein Pentameter seyn soll, ist durch die verkehrte Quantität des *spregi* und des *noi* ein metrisches Ungeheuer geworden.

e) Man vergl. *Roscoe's* Life of Lorenzo de' Medici, Vol. I. p. 86.

Lorenz von Medici.

Die Geschichte eines Mannes, der so viele Talente mit einer so liebenswürdigen Energie des Charakters vereinigte und für sein Zeitalter und die Nachwelt so viel gethan hat, wie Lorenz von Medici, verdient als ein Theil der Weltgeschichte ausführlich erzählt zu werden [f]). Hier dürfen wir nur so viel davon ausheben, als nöthig ist, den größten Mann seiner Zeit auf seinem Platze unter den Dichtern und den Beförderern der italienischen Redekunst kennen zu lernen.

Lorenz von Medici, genannt der Fürstliche (*il Magnifico*), wurde geboren zu Florenz im Jahr 1448. Sein Vater, Peter von Medici, war ein Sohn des Cosmus. Der alte Cosmus selbst konnte noch für die Erziehung des Enkels sorgen, dessen seltene Talente sich früh entwickelten. Lorenz wurde Lehrern anvertraut, die zu den berühmtesten unter den gelehrten Männern gehörten, deren Freund und Beschützer Cosmus war. Ficino, der Platoniker, konnte mit seinem Unterricht in der Philosophie leicht fortfahren, wo Landino, der Kritiker, aufhörte; denn auch Landino war ein Mitglied der platonischen Akademie des Cosmus, und mit seinem Plato und Aristoteles so vertraut, wie mit seinem Horaz und Dante. Für beide Lehrer faßte der junge Lorenz eine Freundschaft, die nie erkaltete. Griechisch lernte er von einem

f) Die neueste Bearbeitung dieser Geschichte ist *Roscoe's* Life of Lorenzo de' Medici. Liverpool. 1795. 2 Voll. in 4. Es ist, wenn auch nicht eben ein Muster der historischen Kunst, doch ein reichhaltiges und gut geschriebenes Werk. Im Anhange findet man mehrere Urkunden und Gedichte aus dieser Periode zum ersten Male gedruckt.

nem gebornen Griechen, dem Byzantiner Argyropy-lus. Mit allen diesen Studien mußten sich gymnasti-sche und ritterliche Uebungen vertragen. Gleiche Ge-wandtheit und gleiche Stärke des Körpers und des Geistes zeichneten den seltenen Jüngling aus. Die Vielseitigkeit seines ganzen Wesens schien kaum be-greiflich [g]).

Lorenz war im sechzehnten Jahre, als sein Groß-vater Cosmus (1464) starb. Schon damals mußte er sich zum Staats- und Weltmann bilden. Denn sein Vater, Peter von Medici, war kränklich und wünschte, den hoffnungsvollen Sohn so früh als mög-lich für den ruhmvollen und gefährlichen Posten reif werden zu sehen, von dem Peter selbst bald abtreten zu müssen befürchtete. Im Jahr 1465 machte Lorenz auf Veranstaltung seines Vaters die persönliche Be-kanntschaft des Prinzen Friedrich von Neapel, der in der Folge König wurde und immer sein Freund blieb. Im folgenden Jahre machte er Reisen nach Rom, nach Mailand, Ferrara und Venedig. Be-kannter mit den Schlangenwegen der italienischen Po-litik kam er zurück. Durch ihn wurde bald darauf die Verschwörung der Familie Pitti gegen die Me-dici vereitelt. Aber keine Politik konnte seinen Ehr-geiz reizen, ihr die Freuden aufzuopfern, die er bei den

g) Einer seiner Zeitgenossen und Bewunderer fragt: Jam vero in quo unquam homine tam diversae inter se fue-runt partes virtutum maximarum? Quid enim longius abest, quam a gravitate facilitas? Quis tamen te con-stantior? Contra quis clementior aut lenior? Quid tam mirabile, quam magnitudinem istam animi huma-nitatis condimentis temperari? *Pauli Cortesii epist. ad Laurentium Medicem. Praefatio Dialogi de hominibus doctis.* Florent. 1734.

den Musen suchte. Staatsmann wurde er aus Beruf; Dichter und Gelehrter aus Lust und Liebe.

Während den fünf Jahren, wo Peter von Medici an der Spitze seiner Familie stand, der junge Lorenz aber schon als die Stütze der Republik angesehen wurde, gab ein prachtvolles Turnier, das mehrere der angesehensten Fürsten und Edeln in Florenz vereinigte, eine unerwartete Veranlassung zu einer neuen Art von italienischen Gedichten. Man darf wohl sagen, daß eigentlich mit diesem Turnier die glücklichere Periode der italienischen Poesie seit Petrarch wieder anfängt. Ueber das Jahr, wo das merkwürdige Ritterfest gefeiert wurde, haben die Historiker und Litteratoren noch nicht einig werden können. Von den Umständen, die es auszeichneten, sind wir genauer unterrichtet. Lorenz von Medici und sein Bruder Julian erschienen mit sechzehn Mitkämpfern in den Schranken; und beide hatten die ritterliche Geschicklichkeit, ihre Gegner aus dem Sattel zu heben. Kein Sieg über den Feind der Christenheit, der damals schon von Constantinopel her drohte, hätte die Florentiner mehr erfreuen können. Auch die Gelehrten, vom Strome des öffentlichen Jubels mit fortgerissen, glaubten, die mediceische Familie, der sie immer mehr Dank schuldig wurden, bei dieser Gelegenheit ihre Huldigung bezeigen zu müssen; und als Luca Pulci auf den Einfall kam, den Sieg des Lorenz von Medici in italienischen Stanzen zu besingen, wurde sogar der gelehrteste unter den jungen Philologen seiner Zeit, Angelo Poliziano, der in der Folge sonst lieber lateinisch und griechisch, als italienisch schrieb, begeistert, mit Luca Pulci einen Wettkampf in seiner Muttersprache zu wagen. Wie Pulci den Lorenz, so wählte er den Julian

lian zum Helden eines Gedichts in Stanzen. Von beiden Gedichten wird nachher weiter die Rede seyn.

Aber noch ermunternder für jedes aufkeimende Dichtertalent in Italien war das Beispiel, das der so feierlich besungene Lorenz als Dichter selbst gab. Nicht nur allen Vergnügungen, selbst allen Wissenschaften zog er in seinem Jünglingsalter die Freuden der Poesie in seiner Muttersprache vor. Er selbst hat uns durch den kleinen Commentar, den er über einige seiner Sonette schrieb, über die Entwickelung seines Talents und die Jugendgeschichte seines Herzens zugleich unterrichtet [h]). Der Mitwirkung der Liebe schien auch dieses Mal die Poesie zu bedürfen. Lorenz hatte schon manchen Vers gemacht, ohne einen Gegenstand gefunden zu haben, dem er, wie Petrarch seiner Laura, in petrarchischen Sonetten huldigen konnte. Er sehnte sich innig nach einem solchen Gegenstande; und dichterisch genug war die Art, wie er ihn fand. Eine junge Florentinerin von seltener Schönheit starb in der Blüte ihres Lebens. Ihr Tod erregte Aufsehen in Florenz. Man beklagte ihn in Prose und in Versen. Man drängte sich, die schöne Leiche vor der Beerdigung noch ein Mal zu sehen. Lorenz, der hinter den andern Dichtern bei dieser Gelegenheit nicht zurückbleiben wolte, wurde darüber zu einer Schwärmerei hingerissen, in der er sich zum ersten Male ganz als Dichter fühlte [i]). Aber nun ruhte

h) Diesen Commentar, den wir nachher wieder werden citiren müssen, ist nicht so oft gedruckt, wie die Gedichte des Lorenz von Medici. Man findet ihn aber bei der Aldinischen Ausgabe dieser Gedichte: Poesie volgari di Lorenzo de' Medici. Venez. 1554. 8.

i) So entstand, wie er selbst erzählt, eins seiner Sonette, und zwar, bis auf die letzten Zeilen, eins der schönsten,

te er auch nicht eher, bis er unter den lebenden Florentinerinnen eine entdeckt hätte, die seiner Phantasie noch etwas mehr als die schöne Todte werden konnte. Die Dame, der er sein Herz und seine Poesie weihte, war Lucretia Donati. Er selbst hat sie in seinen Gedichten nie genannt; aber die Historiker und Litteratoren haben das Geheimniß verrathen.

Die Vorliebe zur dichterischen Beschäftigung des Geistes vor sich selbst zu rechtfertigen, dachte Lorenz über den Werth der Poesie und seiner Muttersprache nach. Seine platonische Philosophie kam ihm sehr zu statten, um besonders der Poesie der Liebe das Wort zu reden. "Alles Häßliche und Mißgestaltete, sagt er, misfällt dem Liebenden. Nicht zu gedenken jener Liebe, die, nach Plato, der Mittelpunkt aller Dinge ist, durch den sie nach ihrer Vollkommenheit streben und nirgends Ruhe finden, als in der höchsten Schönheit, das ist, in Gott; so sage ich,

sten, aus der Betrachtung des Abendsterns, wo, nach seinen Gedanken, die Seele der schönen Todten wohnen mußte. Das Sonett mag auch hier eine Stelle finden.

O chiara stella, che co' raggi tuoi
 Togli a l' altre vicine stelle il lume,
 Perche splendi assai più del tuo costume?
 Perche con Febo ancor contender vuoi?
Forse i begli occhj, qual ha tolto a noi
 Morte crudel, ch' omai troppo presume,
 Accolti hai in te. Adorno del lor lume,
 Il suo bel carro a Febo chieder puoi.
Presto, ò nuova stella che tu sia,
 Che di splendor novello adorni il cielo,
 Chiamato esaudi, o Nume, i voti nostri.
Leva dello splendor tuo tanto via,
 Ch' agli occhj, ch' han d'eterno pianto zelo,
 Senz' altra offension liete ti mostri.

ich, daß auch die Liebe, die nur ein menschliches Geschöpf umfaßt, wenn sie auch nicht die Vollkommenheit in sich schließt, die das höchste Gut heißt, wenigstens und offenbar so viel Gutes enthält und so viel Böses meidet, daß sie im gewöhnlichen Laufe des Lebens die Stelle des Guten selbst vertritt. u. s. w." [k]). Diese Betrachtungen überzeugten den platonisirenden Dichter Lorenz von Medici auch in seinem reiferen Alter, daß er als Jüngling gar nichts Unrühmliches gethan habe, wenn er, um sich vom Drucke der Geschäfte zu erhohlen, seine einzige Erhohlung im dichterischen Ausdruck seiner Liebe suchte [l]). Und daß er mit Recht dazu seine Muttersprache wählte, bewies er durch eine Auseinandersetzung der Vorzüge dieser Sprache [m]).

Da

k) Tutte le cose deformi e brutte necessariamente dispiacciono a chi ama. E mettendo per al presente quello amore, il quale, secondo Platone, è mezzo a tutte le cose a trovar la loro perfezione e riposarsi ultimamente nella suprema bellezza, cioè Iddio; parlando da quello amore, che se estende solamente ad amar la umana creatura; dico, se questo non è quella perfezione di amore, che si chiama sommo bene, almanco veggiamo chiaramente contenere in se tanti beni e evitare tanti mali, che secondo la consuetudine della vita umana tiene luogo di bene, etc. *Lorenzo de' Medici, commento sopra alcuni de' suoi sonetti, edit. Aldina*, p. 113. — Hierauf folgt nun eine ausführliche Charakteristik der wahren Liebe.

l) Se pure, sagt er, alla purgazione mia non sono sufficienti nè le soprascritte ragioni, nè gli esempj, *la compassione almeno mi dovra giustificare.* Perche nella mia gioventù, sendo molto perseguitato dagli uomini e dalla fortuna, qualche *poco rifrigerio* non mi debba essere dinegato, *il quale solamente ho trovato in amare fermentemente, e nella composizione e nel commento de' miei versi.* l. c. p. 116.

m) l. c. p. 117 sq.

Da Lorenz mehr um seiner Poesie willen eine Geliebte, als die Poesie um seiner Liebe willen, bedurfte, konnte er sich um so geduldiger in eine Heirath aus Convenienz fügen. Er wurde in seinem zwei und zwanzigsten Jahre mit Clarice Orsini vermählt, vermüthlich, um noch eine angesehne Familie mehr an das mediceische Haus zu knüpfen [n]). Das Jahr darauf (1469) starb sein Vater Peter von Medici. Lorenz folgte ihm in der Würde des ersten Mannes der Republik von selbst, ohne mit seinem Bruder Julian darüber in irgend einen Zwist zu gerathen.

Die Geschichte der politischen Unruhen, in die Lorenz während seiner Regierung (denn die Nachwelt darf sich so ausdrücken) verwickelt war, gehört nicht hierher. Weder die Excommunication, mit der ihn ein Mal der Pabst belegte, noch die Verschwörung der Pazzi, die seinem Bruder Julian das Leben kostete, noch irgend eine andre glückliche oder unglückliche Begebenheit machte ihn in sich selbst und in seiner ruhigen Schätzung und Beförderung jedes Talents und jeder nützlichen Wissenschaft irre. Keinem Fürsten der damaligen Zeit wurde von so vielen Fürsten geschmeichelt, als dem unbetitelten Lorenz von Medici; denn von Italien aus wirkte damals noch die geistliche Macht des Pabstes auf ganz Europa; und bei allen merkwürdigen Ereignissen in Italien spiel-

n) In seinem Tagebuche (ricordi), von dem man einige Blätter in der laurentinischen Bibliothek gefunden hat, die auch (1775 zu Florenz) gedruckt wurden, hat er seine Vermählung mit diesen Worten angemerkt: Io Lorenzo togli Donna Clarice, figliuolo del signore Iacopo Orsino, *ovvero mi fu data*, di Decembre 1468. etc. S. im Anhange zum ersten Theile von Roscoe's Leben des Lorenz von Medici die Urkunde Nr. XII.

spielte Lorenz eine der ersten Rollen. Statt aller Titel diente ihm der Beiname *Il Magnifico*, den man im Deutschen nicht wohl besser, als Der Fürstliche übersetzen kann; denn man wolte damit sowohl die fürstliche, über alles Gemeine erhabene Denkart, als die Pracht und Freigebigkeit andeuten, mit welcher der allgemein bewunderte Mann seine Schätze zur Verschönerung seiner Vaterstadt, zu gemeinnützigen Anstalten, und zur Belohnung des Verdienstes verwandte. Nur ein einziges Mal, im alten Athen unter der Regierung des Perikles, hat der menschliche Geist in der Blüte seiner Kräfte so um einen herrschenden Mann geglänzt. Mit einer Herzensunbefangenheit, von der in unsern übercultivirten Zeiten kaum noch der Begriff übrig geblieben ist, traten damals die Philosophen, die sich um Lorenz von Medici versammelten, in die Fußtapfen des Plato [o]). Mit einer Kühnheit und Selbstständigkeit, der man in den folgenden Jahrhunderten nachgestaunt hat, ohne sie erreichen zu können, brachen Raphael von Urbino und Michael Angelo von Florenz in der Malerei, der letzte zugleich in der Bildhauerkunst und Architektur, classische Bahnen. Die alte Litteratur gewann täglich neue Verehrer. Griechisch wurde unter den Freunden des Lorenz von Medici so viel gelesen und gesprochen, daß man, wie Angelo Polizia no sagt, hätte glauben sollen, Athen sei nach Florenz ver-

o) Man vergl. in Buhle'ns Geschichte der neuern Philosophie, II. Th. S. 170 f. die Nachrichten von der Philosophie des Ficin, und in Meiners Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstell. der Wissenschaften. Band II. das Leben des Grafen Pico von Mirandola.

versetzt [p]). Daß bei dieser energischen Entwickelung der Geisteskräfte und bei dieser schnellen Verbreitung so vieler Kenntnisse die Physik und Mathematik noch zurückblieben, lag in der Natur der Sache. An diese Wissenschaften konnte nicht eher die Reihe kommen, bis der menschliche Verstand die Schätze, die er in den neu entdeckten Werken der Alten fand, sich wieder zu eigen gemacht und auf mehr als eine Art verarbeitet hatte. Aber dem Dichtergeiste war der Geist des Zeitalters des Lorenz von Medici um so näher verwandt.

Ein Glück für die italienische Poesie sowohl als für die allgemeine Aufklärung der Vernunft war es, daß zwei Modestudien in diesem Zeitalter einander die Wage hielten. Die platonische Philosophie und die antiken Werke des Kunstgenies und Geschmacks trennten und vereinigten wieder die vorzüglichsten Köpfe. Die platonische Philosophie, besonders in der Gestalt, wie man sie damals zugleich mit der neu-platonischen oder alexandrinischen zusammenfügte, würde bald wieder zur Mönchsphantasterei verdreht worden seyn, wenn nicht das Gefühl des Schönen, das immer auf gesunden Verstand dringt, sie vor Mißbrauch gesichert hätte. Das Studium der Werke des Geschmacks wäre wahrscheinlich schon damals, wie in den

p) Et vos hi estis, Florentini viri, quorum in civitate Graeca omnis eruditio, in ipsa Graecia iampridem extincta, sic revixit, ut — — primae nobilitatis pueri — ita sincere Attico sermone, ita facile expediteque loquantur, *ut non deletae iam Athenae, sed ipsae sua sponte cum proprio avulsae solo cumque omni, ut ita dicam, sua supellectile in Florentinam urbem immigrasse eique se totas penitusque infudisse videantur. Angeli Politiani Opp.* Tom. III. p. 63.

den folgenden Jahrhunderten bis in's achtzehnte, zur Buchstaben- und Notizenklauberei geworden, hätten nicht die Philologen als Erklärer des Plato und Aristoteles Theil an den philosophischen Disputationen der Platoniker und Aristoteliker ihres Zeitalters genommen. Aber indem man das Wahre nicht ohne das Schöne und dieses nicht ohne jenes suchte, wirkten die philosophischen und die philologischen Studien zugleich begeisternd auf Charakter und Verstand. Man erhob sich zur liberalen Selbstständigkeit und zur Humanität durch eine und dieselbe Bestrebung. Man maß das Verdienst noch nicht mit dem zerbrochenen Maßstabe einer abgesonderten Wissenschaft oder Kunst. Der Gelehrte ehrte den Künstler, der Künstler den Gelehrten; und von beiden lernte der Philosoph, indem er sie belehrte. So war es denn möglich, daß in dieser Harmonie aller Talente und Studien auch die italienische Poesie den Ton nicht verlor, der ihr seit ihrer Entstehung natürlich war. Sie war sicher vor dem unglücklichen Einfalle, den sonst wohl ein Philologe hätte haben können, ihre ganze Form nach den Mustern der griechischen und lateinischen Poesie umzugießen. Noch weniger fiel es einem philosophirenden Dichterling ein, eine neue Poesie nach platonischen oder aristotelischen Grundsätzen herauszubrüten, und dem, der etwas dagegen sagte, mit der Arroganz des Pedantismus und der Geistesbeschränktheit derb und vornehm den wahren Geschmack abzusprechen. Solche Verirrungen des Verstandes und des Geschmacks blieben einer späteren Zeit und einem rauheren Clima vorbehalten.

Die Cultur der italienischen Poesie und Beredsamkeit wurde in der Epoche des Lorenz von Medici

auch durch die Buchdruckerkunst erleichtert, die damals als ein Geheimniß aus Deutschland nach Italien herüberkam. Bald nachdem die deutschen Künstler Schweinheim und Pannarz die erste Druckerei in Rom angelegt hatten, errieth ihr Geheimniß der florentinische Goldschmidt Bernardo Cennini; und im Jahre 1471 war schon ein Virgil zu Florenz gedruckt [q]).

Die Florentiner, deren bürgerlicher Wohlstand unter dem Schutze des Lorenz von Medici immer höher stieg, liebten einen festlichen Luxus; und Lorenz war reich und klug genug, Feste über Feste zu veranstalten, zu denen er das Geld und die Heiligen den Namen hergaben. Mit diesen Festen fängt die wahre Geschichte des italienischen Drama an [r]). Theatralische Vorstellungen bei den Festen der Heiligen waren schon lange in Italien, wie in Frankreich, Spanien, England und Deutschland üblich gewesen; aber der ernsthafte Theil dieser mönchischen Schauspiele war lateinisch, und die Possen, die man für das Volk in der Volkssprache hinzufügte, fand man nicht des Aufschreibens werth. Wann und von wem in den ersten drei Viertheilen des funfzehnten Jahrhunderts eine Art von Schauspielen in italienischer Spra-

q) Weitere Auskunft giebt *Manni*, della prima promulgazione di libri in Firenze. Firenze, 1761.

r) Vergl. *Tiraboschi*, Storia etc. Tom. IV. part. II. p. 180. — Nach den Untersuchungen des Apostolo Zeno ist das älteste unter den gedruckten Schauspielen in italienischer Sprache eine Uebersetzung der Comödie *Lusus ebriorum*, die ein gewisser Secco Polentone lateinisch geschrieben hatte. Diese Uebersetzung soll schon 1472 gedruckt seyn. S. *Apostolo Zeno* in seinen Note al Fontanini. T. I. p. 338.

Sprache aufgeschrieben seyn mögen, ist so ungewiß, daß sich kaum ein einziges bekanntes Stück erweislich in jene Zeiten hinausrücken läßt s). Selbst das Religionsdrama von "unserm Herrn Jesu Christo" — so lautet der Titel —, ein Stück, an welchem drei Verfasser gearbeitet haben, ist wahrscheinlich, nach einigen Litteratoren, erst gegen das Ende des funfzehnten, oder gar erst im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts bekannt und in Rom aufgeführt worden t). Vielleicht gab es aber auch früher solcher Religionsdramen mehrere, die in Rom oder in Florenz aufgeführt wurden; aber zu unbedeutend waren, um den Tag zu überleben, wo sie einen andächtigen Haufen geschmacklos ergötzt hatten. Waren doch selbst noch die geistlichen Stücke, die Lorenz von Medici mit allem möglichen Pomp aufführen ließ, nicht viel mehr als Guckkastenstücke im Großen, wenn gleich Lorenz selbst sich herabließ, vermuthlich dem Volke zu Gefallen, eine geistliche Comödie dieser Art aufzusetzen u). Glücklicher war der Versuch des gelehrten Angelo Poliziano, der aus

s) S. *Tiraboschi*, l. c. T. VI. part. II. p. 182.

t) S. *Quadrio*, Stor. e rag. T. IV. p. 62. etc. Das genannte Stück hat den Titel: La rappresentazione del nostro Signor Giesù Cristo, laquale si rappresenta nel Coliseo di Roma il venerdi santo con la sua santissima resurrezione istoriata.

u) Der Titel des geistlichen Drama, das dem Lorenz von Medici zugeschrieben wird, ist: Rappresentazione di S. Giovanni e S. Paolo. Es findet sich in Cionacci's Sammlung von Poesie sacre. Firenz. 1680. — Von allen diesen geistlichen Schauspielen aus dem funfzehnten J. H. sagt Apostolo Zeno: Trattone alquanti che hanno qualche succo di buon sapere, mescolato pero di agro e dispiacevole, son rancidumi ed inezie. *Note al Fontanini*, p. 489.

Die Gedichte des Lorenz von Medici sind in ihrer Art nicht so einzig, wie er in der seinen war [z]). Sie konnten es nicht seyn, weil er, wie wenige Menschen ausser ihm, berufen war, durch Vielseitigkeit groß zu werden. Weder durch Originalität, noch durch Correctheit zeichnen sich diese Gedichte als Geisteswerke vom ersten Range aus. Aber auch keines von ihnen ist ein geistloses Reimwerk; einige stehen der Stufe der classischen Vortrefflichkeit sehr nahe; und unter allen älteren Versificatoren seit Petrarch ist auch nicht ein einziger, dem es geziemt hätte, die Hand nach dem Lorbeer auszustrecken, den die Kritik dem Dichter Lorenz von Medici nicht verweigern kann. Seine Gedichte lassen sich in vier Classen bringen. Unter der ersten kann man die Sonette, Canzonen und ähnliche Gesänge der Liebe, unter der zweiten die sogenannten Capitel, unter der dritten die Stanzen, und unter der vierten die Carnavalslieder, Satyren und Scherze begreifen. Dazu kommt denn noch eine Elegie und einige geistliche und kleine Gedichte.

In seinen Sonetten, deren über anderthalb hundert gedruckt sind, und in den mit ihnen verwandten Canzonen zeigt sich Lorenz unverkennbar als glücklicher Nachahmer Petrarchs. Empfindung und Sprache, Gedanke und Bild folgen der petrarchischen Ma-

z) Bei der neuen Ausgabe der Poesie del magnifico Lorenzo de Medici, Bergamo, 1763. fehlt der Commentar, den man bei der alten Aldinischen Ausgabe, Venez. 1554. findet. Mehrere vorher nie gedruckte Gedichte des Lorenz von Medici hat Hr. Roscoe nach Handschriften aus der laurentinischen Bibliothek als Anhang seines Life of Lorenzo etc. herausgegeben.

Manier a). Man sieht, daß er vorzüglich durch Wiederherstellung dieser Manier sich selbst genug thun und die Poesie der Liebe zu der Simplicität und sanften Würde zurückführen wolte, die sie durch die Uebertreibungen und Künsteleien des Giusto de' Conti und ähnlicher Sonettensänger verloren hatte. Konnte er gleich die Zartheit der Darstellung und die rhytmische Melodie der petrarchischen Sonette nicht erreichen, so verstand er doch, prunkloses und unaffectirtes Gefühl durch anziehende Gedanken und treffende Bilder in einer edlen und lieblichen Sprache auszudrücken b). Seine Sonette der Liebe haben mehr

Man-

a) Ein Sonett z. B. fängt petrarchisch an:
Gia sette volte ha Titan circuito
Nostro emispero e nostra grave mole,
Per me in terra non è mai stato sole;
Per me luce o splendor fuor non è uscito.
Ein andres:
Felici ville, campi, e voi silvestri
Boschi, e fruttiferi arbori e incolti,
Erbette, arbusti, e voi dumi aspri e folti etc.
Ein andres:
Con passi sparti e con la mente vaga
Cercando vo per ogni aspro sentiere,
L'abitazione delle silvestre fere,
Presso ove il mar Tirren bagna e allaga.
Man vergleiche auch das oben angeführte Sonett, Anmerk. i). —

b) Was fehlt Versen, wie folgende:
Dolci pensier, non vi partite ancora!
Dove, pensier miei dolci, mi lasciate?
Oder:
Tu sei di ciascun mio pensiero e cura,
Cara imagine mia, riposo e porto.
Con teco piango, e teco mi conforto,
S'avvien ch'abbi speranza ovver paura.
Oder:
Amorosi sospir, i quali uscite

Del

Mannigfaltigkeit des Inhalts, als die des Petrarch, weil Petrarch immer nur als unglücklicher, Lorenz von Medici aber zur Abwechselung auch als hoffender und als beglückter Liebhaber spricht [c]). Dafür that Lorenz Verzicht auf patriotische, philosophirende und ähnliche Sonette, deren man mehrere unter den petrarchischen findet. Nur selten verleitete ihn das Beispiel der zunächst vor ihm berühmten Sänger zu frostigen Uebertreibungen [d]), und noch seltener überschlich seinen richtigen Geschmack eine platte Vergleichung [e]). Die Canzonen gelangen ihm weniger, als die Sonette. Weil ihn in jenen das Sylbenmaß nicht in so engen Schranken hielt, überließ er sich da eher einer Geschwätzigkeit, durch die sich die lyrische Dichtung in versificirte Prose verliert [f]). Doch zeichnen sich auch einige dieser Canzonen durch eine ernsthaft gefäl-

Del bianco petto di mia donna bella,
Ditemi dal mio cor qualche novella.

c) z. B. in dem Sonett, das sich anfängt:
Quando l'ora aspettata s'avvicina,
Per dar il guiderdone alla mia fede etc.

d) z. B. wenn er die Gegend, wo seine Geliebte sich aufhält, glücklich preiset, weil sie täglich zwei Sonnen aufgehen sieht, in dem Sonette: Felice terra, ove colei dimora etc.

e) z. B. wenn er seine Geliebte seinen Basilisken nennt, wenn gleich mit einem schmeichelnden Zusatze: Il mio basilisco di pietate adorno, in dem Sonette: L'altero sguardo a nostri occhj mortale.

f) Lorenz selbst giebt nähere Auskunft darüber in seinem Commentar. Da gesteht er offenherzig, daß ihm seine Sonette weit mehr Mühe gemacht haben, als die Canzonen, weil man in diesen mehr dem natürlichen Flusse der Rede folgen könne. Le canzoni, sagt er, *per avere più larghi spazj, dove possin vagare*, non reputo tanto difficile stile, quanto quello del Sonetto. *Commento edit.* Aldina, carta 121.

gefällige Meditation aus, über der man den Mangel einer mehr energischen Darstellung vergißt [g]). Sestinen kommen zwischen den Sonetten und Canzonen auch einige vor. Ein so zierliches Reimspiel durfte damals in einer Sammlung lyrischer Gedichte nicht fehlen.

Die Capitel (*capitoli*) in terza rima, die man unter den Sonetten und Canzonen des Lorenz von Medici zerstreut findet, haben keinen gemeinschaftlichen Charakter ausser der Ausführlichkeit, durch die sie sich von den Sonetten, und der conciseren und männlicheren Sprache, durch die sie sich von den Canzonen unterscheiden. Eins dieser Capitel ist eine moralische Selbstbetrachtung und Selbstermunterung, der Weisheit endlich Gehör zu geben und sich dem Joche der Leidenschaften zu entziehen [h]). Ein andres ist eine elegi-

g) Eine der vorzüglichsten möchte wohl diejenige seyn, in der sich der Dichter die Pflicht an's Herz legt, in seinem reiferen Alter nicht mehr den Schwärmereien der Liebe zu folgen. Sie fängt an:

Il tempo fugge e vola.
Mia giovanezza paſſa, e l'età lieta;
E la lunga ſperanza ognor più manca;
Nè però ancor s'acqueta
In me quel fer diſio, che morte ſola
Può ſpegner nell'afflitta anima ſtanca.

h) Hier ist der Anfang:

Deſtati, pigro ingegno, da quel ſonno,
Che par che gli occhj tuoi d'un vel ricopra,
Onde veder la verità non ponno.
Svegliati omai, contempla ogni tua opra,
Quanto diſutil ſia, vana e fallace,
Poiche il diſio a la ragione e ſopra.

Die Sprache ist, wie man sieht, mehr oratorisch, als poetisch.

elegische Idylle [i]); noch ein anderes eine Beschreibung des Thales Tempe und einer Zusammenkunft des Apoll und Pan in diesem Thale; eine idyllenartige Composition. Hier konnte Lorenz die Alten benutzen; und man sieht, daß er Virgils Eklogen gelesen hatte; aber seine Manier ist doch nur halb antik und halb romantisch, wie der Geist der damaligen Zeit. In allen diesen Gedichten zeichnen sich vorzüglich die beschreibenden Stellen aus [k]). Noch einh

i) Es fängt mit einer Beschreibung an:

La luna in mezzo alle minori stelle,
    Chiara nel ciel fulgea queto e sereno,
    Quasi ascondendo lo splendor di quelle;
E'l sonno aveva ogni animal terreno
    Dalle fatiche lor diurne sciolte.
    E'l mondo e d'ombre e di silenzio pieno.
Sol Coridon pastor ne' boschi solti
    Cantava per amor di Galatea.

Nun folgen die Klagen des Schäfers Corydon. Sie erinnern an den Corydon Virgils, der ungefähr eben so seinen Alexis besingt, wie hier eine Galatea besungen wird.

k) Der Schäfer Corydon, der über die Freuden phantasirt, die er genießen würde, wenn seine Galatea ihn wieder liebte, singt unter andern:

Se meco sopra l'erba ti posassi,
    Della scorza faria d'un lento salcio
    Una zampagna, e vorrei tu cantassi.
L'erranti chiome poi strette in un salcio,
    Vedrei per l'erba il candido piè movere
    Ballando, e dare al vento qualche calcio.
Poi stanca giaceresti sotto un rovere.
    Io pel prato correi diversi fiori
    E sopra il capo tuo gli farei piovere.
Di color mille e mille varj odori
    Tu ridendo faresti, dove foro
    I primi colti, uscir degli altri fuori.
Quante ghirlande sopra i bei crin d'oro
    Farei miste di frondi e di fioretti!
    Tu vinceresti ogni bellezza loro.

einige kleinere Compositionen, die auch Capitel überschrieben sind, unterscheiden sich von den Sonetten, unter denen man sie zerstreut findet, nur durch das Sylbenmaß.

Die Stanzen des Lorenz von Medici sind eine Art von lyrisch beschreibender Poesie. Lorenz gefiel sich in Beschreibungen. Seine Phantasie mochte gern eine Menge kleiner Bilder zusammentragen. Die Dichtung in Stanzen öffnete ihm ein ungemessenes Feld, in dem er sich weit über die Schranken der Sonette und selbst der Canzonen ausdehnen und dabei doch einen mehr lyrischen Schwung nehmen konnte, als in den Capiteln in terza rima. Eben diese Freiheit riß ihn freilich zu einer Redseligkeit hin, die zuweilen Geschwätzigkeit heissen kann. Seine Beschreibungen wollen dann gar nicht endigen. Aber im Ganzen haben sie doch ein so romantisches Colorit; sie sind mit Schwärmereien der Liebe oder mit Scherzen so anmuthig durchwebt, daß unser Interesse über die monotone Ausführlichkeit einiger Partien nur wegschlüpfen darf, um sich an die hervorstechenden Stellen desto fester zu schließen. Man begreift kaum, wie zwei dieser Gedichte bis auf die neueste Zeit unter den Handschriften der laurentinischen Bibliothek zu Florenz verborgen bleiben [l]), und wie zwei andere in einer alten und einer neuen Ausgabe zu einem einzigen Gedichte widernatürlich zusammengeheftet werden konnten [m]). Fast ganz

l) Das eine ist die *Ambra* und das andre die Falkenjagd (La caccia col falcone). Beide sind zum ersten Male gedruckt in der oben angeführten Sammlung von Hrn. Roscoe.

m) In der Aldinischen Ausgabe sind diese beiden Gedichte, die auch unter dem gemeinschaftlichen Namen

ganz lyrisch ist das kleinste, das auch keine besondre Ueberschrift hat. Es enthält unter mehreren Phantasien der Liebe eine sehr reizende Erinnerung an den Tag, wo Lorenz seine Geliebte kennen lernte [n]), aber unter manchen schönen Stellen auch manche frostig excentrische Gedankenspielerei [o]). Das zweite dieser Gedichte in Stanzen wurde besonders von den gelehrten Freunden des Lorenz als etwas Unübertreffliches und in seiner Art ganz Einziges bewundert, ob es gleich einer der ersten Versuche seyn soll, durch die Lorenz als Dichter Aufsehen erregte. Es hat auch unter allen dichterischen Werken seines Verfassers den größten Umfang und die reichste Composition. Es fängt elegisch

Selve d' Amore angeführt werden, getrennt, wie es sich gehört. Das erste, das sich anfängt: O dolce servitù etc. schließt mit einer Canzonetta; das zweite, das unmittelbar darauf folgt, fängt an: Dopo tanti sospiri etc. Aber schon in der alten von Lodovico Dolce besorgten Sammlung von Stanzen (Venez. 1565. 3 Voll. in 12.) ist die Canzonette weggelassen, und beide Gedichte sind fortlaufend als eins abgedruckt. In der neuen Ausgabe der Gedichte des Lorenz von Medici (Bergamo, 1763) ist die Canzonette wieder aufgenommen, und dessen ungeachtet das erste Gedicht nicht von dem zweiten getrennt.

n) Muovevan belle donne al suono i piedi,
Ballando d' un gentile amore accese.
L' amante appresso alla sua donna vedi,
Le delicate man insieme prese,
Sguardi, cenni, sospir, d' amor rimedi,
Brevi parole e sol da lor intese,
Dalla donna cascati i fior ricorre,
Basciati pria, in testa e in seu riporre.

o) Die ganze Ausführung dreht sich um die Idee einer Kette, an der im Himmel und auf der Erde gearbeitet wurde, um den Dichter zu fesseln. Da heißt es:
Quando tessuta fù questa catena,
L' aria, la terra, il ciel lieto concorse, etc.

gisch mit dem Ausdrucke der Sehnsucht nach der abwesenden Geliebten an [p]). Die Sehnsucht verwandelt sich in Hoffnung. Die Hoffnung des Wiedersehens füllt die Phantasie des Dichters mit Bildern des Frühlings. Eine ausführliche Beschreibung des Frühlings nimmt nun eine Reihe von Stanzen ein. Diese Beschreibung führt endlich zur Idee eines Besuchs, den der Dichter von seiner Geliebten auf dem Lande erhält; und da er wünscht, daß mit Amor nicht zugleich die Eifersucht bei ihm einziehen möge, fährt seine Dichtung mit einer allegorisch mythologischen Darstellung der Eifersucht fort [q]), geht von da zur ausführlichen Beschreibung des goldenen Zeitalters über, wo die widerlichste der Leidenschaften die Freuden der Liebe noch nicht störte, und kehrt mit dem sehr natürlichen Wunsche, in einem solchen Zeitalter mit der Geliebten zu leben, zu den Klagen der Sehnsucht zurück. Die Composition ist also ganz lyrisch. Dadurch sowohl, als durch einen leidenschaftlicheren Ton, unterscheidet sich dieses Gedicht von der allegorisch-mythologischen Dichtung Ambra, die übrigens in

p) In der neuen Ausgabe muß man mit der ein und dreissigsten Stanze anfangen, wenn man dieses Gedicht aus der monströsen Verbindung mit dem vorhergehenden losreissen will.

q) Diese Beschreibung der Eifersucht kann für ein Seitenstück zu Virgils Beschreibung der Fama gelten.

Solo una vecchia in uno oscuro canto
Pallida, il Sol fuggendo, si sedea,
Tacita sospirando, ed un ammanto
D' un incerto color cangiante avea.
Cento occhj ha in testa, et tutti versan pianto,
E cent' orecchie la maligna dea.
Qual ch' e', qual che non e', trista ode e vede;
Mai dorme, ed ostinata a se sol crede.

in einer ähnlichen Manier in Stanzen ausgeführt ist. Mit dem Namen Ambra ist hier nicht die bekannte Spezerei gemeint. Eine kleine Insel hieß so, an deren Cultur Lorenz von Medici mit besondrer Liebhaberei viel Geld und Mühe verwandt hatte. Der Fluß Ombrone, der die kleine Insel gebildet hatte, zerstörte sie wieder durch eine Ueberschwemmung. Lorenz, der gegen alle große und kleine Widerwärtigkeiten Trost bei den Musen suchte, allegorisirte in Stanzen die Geschichte seiner geliebten Insel, machte sie zu einer Nymphe, sich selbst zu ihrem Geliebten, den Flußgott zu seinem Nebenbuhler u. s. w. Die Ausführung hat sehr viel Anmuth [r]). Von geringerem Werth ist die Falkenjagd. Nur der Anfang einer solchen Jagd wird dichterisch in der Manier der ernsthaften Stanzen beschrieben [s]). Lorenz wolte einen Scherz auf einen Falkenier machen, der die Ungeschicklichkeit hatte, zu fallen und seinem Vogel einen Flügel zu zerbrechen. Darauf bezieht sich das ganze Gedicht. Die Ausführung ist durchaus scherzend und für die Geringfügigkeit des Gegenstan-

r) Es empfiehlt sich schon durch die Beschreibung des einbrechenden Winters in der ersten Stanze:

Fuggita è la stagion, ch'avea conversi
I fiori in pomi già maturi e colti.
In ramo più non può foglia tenersi;
Ma sparte per li boschi assai men folti
Si fan sentir, se avvien che gli atraversi
Il cacciator, e pochi paion molti.
La fera, se ben l'orme vaghe asconde,
Non va secreta per le seche fronde.

s) Auch dieser Anfang ist einladend genug.

Era gia rosso tutto l'oriente,
E le cime de monti parian d'oro.
La passeretta schiamazzar si sente,
E'l contadin tornava al suo lavoro, etc.

standes unterhaltend genug. Eine scherzende Liebeserklärung in Stanzen, an eine schöne Nencia da Barberino gerichtet, wird auch dem Lorenz von Medici zugeschrieben. Die Sprache dieser Liebeserklärung hat eine eigne Naivität durch die Einmischung des florentinischen Volksdialekts, die in der Folge nachgeahmt wurde.

Wie gern Lorenz von Medici scherzen mochte, hat er durch mehrere Gedichte, besonders durch seine Carnavalslieder und seine Satyren bewiesen. Die Carnavalslieder hat er, wie schon oben erzählt ist, zuerst soweit humanisirt, daß dergleichen Spiele des Muthwillens wenigstens des Aufschreibens werth geachtet wurden und gelehrte Nachahmer fanden. Feine und viel bedeutende Scherze wären hier an der unrechten Stelle gewesen t). Nicht ganz so muthwillig, aber durchaus komisch ist das satyrische Gedicht Simpo-

t) Rein von anstößigen Gedanken, aber ganz bacchantisch ist das Lied, das zu dem Triumphzuge des Bacchus und der Ariadne gesungen wurde. Es fängt an:

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tutta via!
Chi vuol esser, lieto sia!
Di doman non c' è certezza.

Diese Zeilen kommen dann wieder als Refrein jeder Strophe. Nicht eben sinnreich heißt es da von Bacchus und Ariadne:

Perche il tempo fugge e inganna,
Sempre insieme stan contenti.

Drolligter klingt die wiederhohlte Nutzanwendung, nachdem Silen beschrieben ist:

Se non può star ritto, almeno
Ride e gode tutta via.
Chi vuol esser, lieto sia!
Di doman non c' è certezza.

Auch geistliche Verse sind von Lorenz von Medici vorhanden [a]).

* * *

Noch verdient der Commentar, den Lorenz über einige seiner eignen Sonette geschrieben hat, besondre Erwähnung. Merkwürdig ist dieser Commentar als das vorzüglichste Document der Kritik und des prosaischen Styls der damaligen Zeit.

Boccaz'ens Novellenprose war nun seit beinahe hundert Jahren die einzige mehr als gemeine Prose der Italiener geblieben. Ihr Ansehen war verjährt. Mit allen ihren Fehlern wurde sie für musterhaft geachtet; und so gingen diese Fehler unter dem Drucke der Autorität in den Styl selbst derjenigen Schriftsteller über, die sich sonst leicht zu einer conciseren und männlicheren Manier hätten erheben können. Lorenz von Medici sah in der Prose des Boccaz den Inbegriff aller rhetorischen Vollkommenheit [b]). Gegen die Gewalt dieses Vorurtheils hatte selbst die höhere Autorität

a) Sie sind zugleich mit den geistlichen Versen seiner Mutter und andrer Personen aus der mediceischen Familie zusammengedruckt unter dem Titel: Rime sacre del magnifico Lorenzo de' Medici il Vecchio, di Madonna Lucrezia sua madre, e d' altri della stessa famiglia. Raccolte per Francesco Cionacci. Firenze. 160. — Einen Lobgesang auf die heil. Jungfrau, und einen auf das Auferstehungsfest findet man auch in der Aldinischen Ausgabe der Gedichte des Lorenz v. M.

b) In prosa ed orazione soluta, sagt Lorenz von Medici, chi ha letto Boccaccio, uomo dottissimo e facondissimo, facilmente giudicherà *singolare e sola al mondo* non solamente la invenzione, ma *la copia e la eloquenza sua*.
Commento, edit. Aldina, carta 119.

torität der alten Classiker ihn nicht mistrauisch gemacht. Man hielt, wie es scheint, die neuere Prose nicht weniger als die neuere Poesie für etwas von der antiken durchaus Verschiedenes. Nur wenn man lateinisch schrieb, glaubte man wie Cicero schreiben zu müssen, so wie man wohl in lateinischer, aber nicht in neu italienischer Sprache Hexameter machte. Diese für die Poesie sehr nützliche Duplicität des Geschmacks, durch die man das Romantische von dem Antiken schied, hemmte alle freie Cultur der italienischen Prose. Man fühlte nicht, daß Boccaz'ens Manier nur für die Erzählung boccazischer Geschichtchen tauge. Man wolte die romantische Prose, die man so früh, als möglich, hätte einschränken sollen, zu allen Gattungen der Darstellung ausbilden, und setzte an die Stelle der wahren Beredsamkeit eine unterhaltende und wohl lautende Geschwätzigkeit.

Wo Lorenz in seinem Commentar räsonnirt, ist seine Sprache monoton, weitschweifig und ermüdend. Für den Wohllaut der zierlich gedehnten Perioden ist allein gesorgt [c]). Aber wo er erzählt, hat seine Manier weit mehr Abwechselung [d]); und wo

c) Man vergleiche die eben ausgehobene Stelle, S. 243. Anmerk. k.

d) So erzählt er, wie er seine Geliebte kennen lernte: Facevasi nella città nostra una pubblica festa, ove concorsero molti uomini e quasi tutte le giovani nobili e belle. A questa, quasi contra mia voglia (credo per mio destino) mi condussi con alcuni miei compagni ed amici; sendo stato per gran tempo alieno da simili feste; e se pure qualche volta m' erano piaciute, procedeva più presto da una certa voglia ordinaria di fare come gli altri giovani, che da grande piacere, che ne traessi. Era tra le altre donne una agli ocbj miei di

wo er beschreibt, also ganz in seinem Elemente ist, trägt er die Farben mit dichterischer Lebhaftigkeit auf, ohne die prosaische Simplicität der Zeichnung zu verletzen e). Nirgends aber zeigt sich ein Anhauch von dem declamatorischen Dunst, von welchem Boccaz seine Prose nur langsam reinigen konnte. Nirgends verleugnet sich sein heiterer Sinn und sein heller Verstand.

Vergleicht man diesen Commentar mit dem von Dante, dem er nachgeahmt ist, so bemerkt man allerdings eine Läuterung des Geschmacks im Ganzen. Dante

somma bellezza, e di sei dolci attratti vi sembianti, che cominciai veggendo a dire: Se questa fusse di quelle delicatezze d'ingegno e modi, che fu quella morta, etc. *Commento, edit. Aldina, carta* 129.

e) Zum Beispiel diene das Bildniß seiner Geliebten, von ihm selbst gezeichnet: Molto difficilmente conoscer si poteva, quale fusse maggiore bellezza in lei, ò del corpo, ò del ingegno ed animo suo. Era — di bella e convenevole grandezza; e il color della carne bianco, e non ismorto; vivo, e non acceso. L'aspetto suo grave, e non superbo; dolce e piacevole, senza leggierezza ò viltà alcuna. Gli occhj vivi e non mobili, e senza alcun segno di alterezza ò di levità. Tutto il corpo si ben proporzionato, che tra le altre mostrava dignità, senza alcuna cosa rozza ò inetta. E nondimeno e nello andare, e nel ballare, e nelle cose, onde lecito è alle donne operare il corpo, ed in effetto in tutti suoi modi era elegante e avvenente. — — Parlava a tempo, breve e conciso. — I motti e le facezie sue erano argute e salse, senza offensa di alcuno dolcemente mordendo. Lo ingegno mareviglioso assai più, che a donna si convenga, e ciò senza fasto e' presuazione, fuggendo un certo vizio commune a donne, le quali, parendo intendere assai, divengono insopportabili, volendo giudicare ogni cosa. *l. c. carta* 130.

Dante trägt, um seine Sonette gründlich zu erklären, Alles vor, was er von seiner mönchischen Gelehrsamkeit auf eine irgend schickliche Art anbringen konnte. Lorenz giebt in seinem Commentar zwar auch Proben von seiner Bekanntschaft mit der platonischen Philosophie; und diese Proben nehmen sich freilich fast zu gelehrt unter den übrigen Untersuchungen und Erklärungen aus; aber mit astrologischen Notizen und scholastisch theologischen Subtilitäten belästigt er uns doch nicht. Der ganze Ton seiner Gelehrsamkeit ist weniger pedantisch. Er schreibt wie ein platonisirender Weltmann. Aber dafür, daß seit Dante anderthalb Jahrhunderte vergangen waren, ist diese Läuterung des Geschmacks unbedeutend genug. Denn in Allem, was uns Lorenz von Medici zur Erklärung seiner Sonette sagt, zeigt sich nicht der kleinste Fortschritt der wahren Kritik. Er erzählt uns, wie er zu den Gedanken gekommen ist, die das Sonett enthält. Er zersetzt die Sonette, nur nicht so methodisch wie Dante die seinigen, in ihre poetischen Elemente. Er erklärt die Bilder und Anspielungen. Gerade so verfuhr im Ganzen schon Dante, als er sein Gastmahl schrieb. Spuren von einer höhern Kritik, die das poetische Interesse von dem prosaischen nach den Ideen des Schönen und Wahren sondert, finden sich nicht in dem Commentar des Lorenz von Medici. Nicht einmal der Unterschied zwischen der romantischen und antiken Poesie ist bemerkt oder nur angedeutet. Und wenn wir von Dante's Prose die Pedantismen abziehen, ist, was übrig bleibt, wo nicht so lieblich, doch eben so rein, bestimmt und geistvoll, wie der Commentar des Lorenz von Medici. Indessen war es zur Zeit des Lorenz von Medici, wo der Geschmack sich vor einer neuen Verwilderung sichern mußte, ver-

dienst-

dienstlich genug, einen Commentar zu schreiben, der neben dem von Dante einen rühmlichen Platz behaupten kann.

Angelo Poliziano.

Unter den Zeitgenossen des Lorenz von Medici verdienen in der Geschichte der Redekunst zuerst diejenigen genannt zu werden, die, wenn gleich nicht durch musterhafte Originalität oder Correctheit, wenigstens durch freie Bestrebung die Poesie weiter brachten und die neue Manier einleiteten, die sie nicht vollenden konnten. Nach ihnen mögen sich die übrigen, die mit mehr oder weniger Talent auf den schon gebahnten Wegen gingen, in einer allgemeinen Uebersicht zeigen.

Angelo Poliziano, der geistreiche und gelehrte Erklärer, Uebersetzer und Nachahmer der classischen Schriftsteller des Alterthums, wird mit Recht auch unter die Dichter gezählt, die in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts die Würde der italienischen Poesie wieder herstellten. Seine Lebensgeschichte ist ein Anhang zur Geschichte des Lorenz von Medici, an den er von der ersten Periode seiner Celebrität an unzertrennlich geknüpft war [f]). Den Namen

f) Statt aller älteren Biographien des Angelo Poliziano, unter denen die ausführlichste den Litterator Mencken (Historia vitae et in litteras meritorum Angeli Politiani, ortu Ambrogini, Lipſ. 1736. 4to) zum Verfasser hat, kann jetzt die neueste von Hrn. Meiners im 2ten Bande seiner Lebensbeschreibungen berühmter Männer aus den Zeiten der Wiederherstellung der Wissenschaften (Zürich, 1796.) dienen. Da

men Polliziano hat er sich selbst gegeben nach dem Städtchen Montepulciano, wo er im Jahr 1454 geboren war. Mit seinem Familiennamen hieß er Ambrogini. Seine Erziehung war seinen Talenten günstig; denn sein Vater, zwar kein reicher Mann, aber doch ein Doctor der Rechte, schickte ihn früh nach Florenz. Schon im dreizehnten Jahre fing der gelehrige Knabe an, lateinische und griechische Verse zu machen; und schon damals benutzte er sein Talent, um sich zu einer besseren Subsistenz zu verhelfen, als ihm sein armer Vater verschaffen konnte. Er bat den reichen Lorenz von Medici, der nur sechs Jahr älter, als er, aber schon damals die Bewunderung seiner Mitbürger war, in lateinischen Versen um Unterstützung g). Von dieser Zeit an mußte Lorenz um so aufmerksamer auf ihn werden, da beide den Unterricht derselben Lehrer, besonders des Landin und des Ficin, benutzten. Zur innigen Zuneigung aber wurde diese Aufmerksamkeit erst nach dem berühmten Turnier, wovon oben erzählt ist. Die italienischen Stanzen, in denen der junge Polizian dieses Turnier besang, gründeten sein Glück auf immer. Lorenz sah ihn nun als einen der Seinigen an. Er nahm ihn, wie es scheint, entweder schon damals, oder doch sogleich nach dem Tode seines Vaters Peter von Medici, in sein Haus. Als Angehöriger des mediceischen Hauses

Da findet man auch die besten Nachweisungen, um die historischen Untersuchungen über diese Periode der Literärgeschichte weiter fortzusetzen.

g) Die Verse lauten:

Dulce mihi quondam studium fuit, invida sed me
Paupertas laceros terruit uncta sinus.
Nunc igitur quia vates sit fabula vulgi,
Esse reor satius cedere temporibus.

Vergl. Meiners, l. c. S. 116.

mußten um so mehr Bewunderung erregen, wenn ihr Verfasser, wie man gewöhnlich annimmt, damals kaum funfzehn Jahr alt war [1]). Durch wie viel und welche Verbesserungen er ihnen in reiferen Jahren nachgeholfen, ehe sie gedruckt in's Publicum kamen, wissen wir nicht. Daß er sich aber um solche Verbesserungen nicht viel Mühe gegeben haben mag, darf man mit Grunde annehmen; denn er achtete, seitdem er sich fast ausschließlich mit der alten Litteratur zu beschäftigen anfing, überhaupt nicht viel mehr auf Verse in seiner Muttersprache. Deßwegen blieben auch diese berühmten Stanzen ein Fragment, wie sie es damals waren, als sie zuerst bekannt wurden. Sie sind in zwei Bücher abgetheilt. Das erste enthält hundert und fünf und zwanzig Stanzen. Das zweite bricht mit der sechs und vierzigsten Stanze ab und läßt uns in Ungewißheit sowohl über den möglichen Um-

1) Vergl. *Tiraboschi*, Storia della lett. Ital. Vol. VI. part. 2. p. 150. mit *Roscoe's* Life of Lorenzo de' Medici, Vol. I. p. 93. — Das Jahr, wo das litterärisch berühmte Turnier gehalten wurde, läßt sich schwerlich herausbringen. Die Notizen sind zu sehr mit einander im Widerspruche. Man weiß nicht einmal, ob der Turniere, die zu den zwei Gedichten auf die Brüder de' Medici die Veranlassung gaben, nicht zwei zu verschiedenen Zeiten gehalten sind. Tiraboschi findet unglaublich, daß Polizian damals so ganz jung, wie alle Data ergeben, gewesen sei. Er will deßwegen die Zeit des Turniers wenigstens bis kurz vor den Tod des Julian von Medici vorrücken. Aber noch unglaublicher ist es, daß Lorenz in Florenz noch turniert haben solte, als er nach seines Vaters Tode schon an der Spitze der Regierung stand. Nehmen wir also an, daß beide Brüder auf einem und demselben Turnier Sieger wurden, so konnte Polizian damals noch nicht über funfzehn Jahr alt seyn; denn er war 1454 geboren, und Peter von Medici starb 1469.

Umfang, als über die Idee des Ganzen. Wenn wir von dem Fragment auf das schließen dürfen, was noch hätte hinzukommen können, läßt sich der Verlust des Zusammenhangs nach der Idee des Ganzen noch wohl verschmerzen. Der Werth dieser Stanzen beruht auf der Ausführung, nicht auf der Erfindung. Das ganze Gedicht ist eine Galanterie in zwiefachem Sinne. Polizian wolte zunächst dem Lorenz von Medici so viel Schönes sagen, als sich auf eine schickliche Art nachholen ließ, nachdem ihn selbst als Turnierhelden Luca Pulci schon besungen hatte. An Lorenz ist das Gedicht gerichtet m). Damit aber auch Julian von Medici als Held des Gedichts seinem Bruder nicht nachgesetzt erschiene, nahm der feine Polizian eine Liebschaft zu Hülfe, die damals das Herz Julians besonders beschäftigt zu haben scheint. Er mythologisirte diese Liebschaft. Julian tritt im Gedichte als ein rüstiger Jüngling auf, der Amors Macht Troß bietet. Amor macht Anstalt, ihn zu besiegen. Der unempfindliche Jüngling muß auf der Jagd einer schönen Nymphe begegnen. Auf ein Mal muß er in Liebe zerschmelzen. Und diese Herzensbegebenheit solte mit dem Siege, den Julian im Turnier gewann, ein roman-

m) Statt der Musen wird zuerst Amor und unmittelbar nach ihm Lorenz unter dem Namen *Lauro* angerufen. Aus der Art dieser Anrufung möchte man denn doch beinahe mit Gewißheit schließen, daß der bestrittenen Turniere zwei gewesen, und daß dasjenige, in welchem Julian siegte, erst damals gehalten sei, als Lorenz an der Spitze der florentinischen Republik stand. Die Verse lauten:

E tu, ben nato *Laur.*, sotto il cui velo
Fiorenza lieta in pace si riposa,
Ne' tema i venti o'l minacciar del cielo,
O Giove irato in vista più cucciosa.

romantisches Ganzes bilden. Wie nun auch immer Polizian die Fortsetzung zu Stande gebracht haben möchte; ein sonderliches Ganzes konnte er nicht herausbilden. Die Erfindung hatte gar zu wenig Neuheit. Sie ging noch dazu von einer gar unschicklichen Verwechselung der epischen Fiction mit der lyrischen aus. Denn in einem lyrischen Gedichte, dessen Stoff in die neueren Zeiten fällt, mögen Amor und die übrigen Götter und Göttinnen der antiken Fabelwelt immerhin als poetische Figuren ihren Platz behaupten; aber in einer epischen Composition stößt der Anachronismus, der die alten Fabelwesen mit histor. Personen in eine Intrigue verflicht, zu hart mit dem Gesetze der ästhetischen Täuschung zusammen. Polizian empfand dieß so wenig, daß er den Amor, den schon mancher lyrische Dichter figürlich in die Augen seiner Geliebten versetzt hatte, als wirkliche Person mit Köcher und Bogen in die Augen der schönen Nymphe wie hinter einen Busch auf den Anstand flattern läßt, um einen Pfeil auf das Herz des Julian von Medici abzudrücken [n]).

Wenn wir aber den radicalen Fehler der Composition dieser Stanzen übersehen und sie nur als eine zufällige Verbindung schöner Fragmente schätzen, so müssen wir diesen Fragmenten einen der ersten Plätze unter den beschreibenden Gedichten zuerkennen. In keinem älteren italienischen Gedichte, außer denen von Petrarch, zeigt sich so unverkennbar die

n) Tosto Cupido, entro a begli occhi ascoso,
Al nervo adatta dal suo stral la cocca,
Poi tira quel col braccio poderoso,
Tal che raggiugne l'una all'altra cocca.
Libr. I. *Stanza* 40.

die Läuterung des romantischen Geschmacks durch den Einfluß des Studiums der antiken Poesie. Keine ungeheure Fiction, kein excentrisches Pathos stört in diesen Stanzen die ästhetische Wahrheit und die Eleganz der Darstellung. Ganz rein von gothischen Auswüchsen sind sie freilich nicht. Wenn die respectable Mutter der beiden siegreichen Brüder die etruscische Leda genannt wird [o]; wenn der Dichter sagt, daß "alle seine Wünsche nur vom Geruche der Blätter des Lorenz von Medici leben" [p]; wenn er bei der Beschreibung der Geburt der Venus die Entmannung, die der alte Cölus erlitt, nicht zu umschleiern für nöthig findet [q]; wenn er nach einer Rede, die Amor gehalten hat, den Ruhm, die Poesie, und die Geschichte als drei allegorische Personen auftreten läßt, um den siegreichen Julian zu verherrlichen [r]; so werden wir durch solche Züge allerdings an das funfzehnte

o) L'alta mente del baron Toscano,
Più gioven figlio dell' Etrusca Leda etc.
Libr. 1. *Stanza* 3.

p) E tu —
Principio e fin di tutte le mie voglie,
Che sol vivon d'odor delle tue foglie.
Libr. 1. *Stanza* 4.

q) — Con la falce adunca sembra
Tagliar del padre la feconda membra.
Libr. 1. *Stanza* 97.

Und bald darauf:
Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
Si vede il fusto genitale accolto.
ib. Stanza 99.

r) Così dicea Cupido; e già la Gloria
Scendea, giù folgorando ardente vampo.
Con essa Poesia, con essa Istoria
Volavan tutte accese del suo lampo.
Libr. II. *Stanza* 32.

te Jahrhundert erinnert. Aber diese und ähnliche kleine Flecken verliert man ganz aus dem Gesichte, wenn man sich mit heiterer Besonnenheit dem Eindrucke solcher Beschreibungen überläßt, wie der der jugendlichen Freuden des Julian von Medici [s]); der Schönheit der edlen Nymphe, durch deren Anblick sein Herz für andre Freuden empfänglich wurde [t]); besonders aber die ausführliche Beschreibung des Wohnsitzes Amors und seiner Mutter [u]). Unter den Verglei-
chun-

s) Zeffiro già, di bei fioretti adorno,
Avea da monti tolta ogni pruina.
Avea fatto al suo nido già ritorno
La stanca rondinella peregrina.
Risonava la selva intorno, intorno
Soavemente all' ora mattutina;
E l' ingegnosa pecchia al primo albóre
Giva predando or uno, or altro fiore.
L' ardito Giulio, al giorno ancora acerbo,
Allor ch' al tufo torna la civetta,
Fatto frenar il corridor superbo,
Verso la selva con sua gente eletta,
Prese il camino, e sotto buon riserbo
Seguia de' fedei can la schiera stretta,
Di ciò che fa mestieri a caccia adorni,
Con archi, e lacci, e spiedi, e dardi, e corni.
Libr. I. *Stanza* 25. 26.

t) Sembra Talia, se in man prende la cetra;
Sembra Minerva, se in man prende l' asta;
Se l' arco ha in mano, al fianco la faretra,
Giurar potrei, che sia Diana casta.
Ira dal volto suo tristo s' arretra,
E poco avanti a lei Superbia basta.
Ogni dolce virtù l' è in compagnia.
Beltà la mostra a dito, e Leggiadria.
Libr. I. *Stanza* 45.

u) Nel giogo un verde colle alza la fronte.
Sott' esso aprico un lieto pratel siede,
U' scher-

chungen sind einige ganz mit antiker Fülle und Präcision ausgemahlt x). Auch in kleinen Nebenzügen erkennt man den dichterisch bemerkenden Geist.

Der Orpheus des Polizian wird von mehreren Litteratoren den Stanzen gleich geschätzt. Als erster Versuch in seiner Art ist er auch aller Aufmerksamkeit werth. Aber er steht doch tief unter den Stanzen. Es ist auch gar nicht wahrscheinlich, daß Polizian damals, als er den Orpheus schrieb, schon ein Mann von so gereiftem Geiste gewesen seyn solte, wie Einige aus der Vergleichung dieses Singspiels mit der muthmaßlichen Bestimmung der Zeit schließen wollen, wo es zum ersten Mal aufgeführt wurde y). Wie jung

U' scherzando tra' fior lascive aurette
Fan dolcemente tremolar l' erbette.
Corona un muro d' or l' estreme sponde
Con vallo ombrosa di schietti arboscelli,
Ove in su' rami fra novelle fronde
Cantan gli loro amor soavi augelli.
Sentesi un grato mormorio dell' onde,
Che fan due freschi e lucidi ruscelli,
Versando dolce con amar liquore,
Ove arma l' oro de' suoi strali Amore. etc. etc.
Libr. 1. *Stanza* 70. 71.

x) z. B.
Qual tigre, a cui dalla petrosa tana
Ha tolto il cacciator suoi cari figli,
Rabbiosa il segua per la selva Ircana,
Che tosto crede insanguinar gli artigli;
Poi resta d' uno specchio all' ombra vana,
All' ombra, che a i suoi nati par somigli;
E mentre di tal vista s' inamora
La sciocca, il predator la via divora.
Libr. 1. *Stanza* 39.

y) *Tiraboschi*, Storia della lett. Ital. Tom. V. part. II. p. 194.

jung oder alt aber auch Polizian damals gewesen seyn mag; immer war es alles Mögliche, ein solches Stück in zwei Tagen zu verfassen; und länger brachte er mit der Arbeit nicht zu, wie er selbst in der an einen Herrn Carlo Canale gerichteten Zueignungsschrift versichert z). Eben diese Vorrede beweiset, daß er sich seines so eilfertig geförderten Werks fast schämte und nur ungern zugab, daß es gedruckt wurde a). Alle Umstände beweisen, daß er es nur aus Gefälligkeit als ein Gelegenheitsstück schrieb, als dem Cardinal Gonzaga von Mantua zu Ehren ein solches Stück gegeben werden solte. Dessenungeachtet darf man sich wundern, in diesem Orpheus gar keine Spur von der tragischen Kunst der Alten zu bemerken. Eben daraus möchte man noch ein Mal schließen, daß Polizian, als er den Orpheus schrieb, mit den alten Tragikern nur erst oberflächige oder wohl noch gar keine Bekanntschaft gemacht hatte, also noch ziemlich jung war. Die Composition seines Orpheus ist ohne allen dramatischen Geist. Die Scenen reihen sich

z) Polizian vergleicht in dieser Zueignungsschrift seinen Orpheus mit den ungestalteten Kindern der Lacedämonier. So wie diese Kinder in's Barathrum geworfen wurden, cosi, sagt er, desiderava ancora io, che la favola d'Orfeo, da quale a requisizione dal nostro reverendissimo Cardinale Mantuano *in tempo di duo giorni intra continui tumulti* in stilo volgare — aveva composta, fusse di subito, non altrimenti che esso Orfeo, lacerata.

a) Conoscendo questa mia figliuola, fährt er fort, essere da qualità a fare piutosto al suo padre vergogna che onore; — ma vedendo, che Voi ed alcuni altri troppo di me amanti contra alla mia volontà in vita la ritenete, conviene ancora a me avere più rispetto all' amore paterno e alla volontà vostra, che al mio ragionevole instituto.

sich ohne alle Verwickelung an einander. An Einheit der Handlung ist so wenig wie an Aufzüge und Auftritte zu denken. Zuerst erscheint Merkur als Prologus und verkündigt mit wenigen Worten den Inhalt und die Katastrophe des Stücks voraus. Dieser dem Geist des neueren Publicums widerstreitende Anfang läßt vermuthen, daß Polizian die Prologen des Euripides kannte und nachahmen wolte. Weiter aber hat sein Orpheus auch gar keine Aehnlichkeit mit den Trauerspielen des Euripides. Nachdem Merkur wieder abgetreten ist, kommt der junge Hirt Aristäus mit einem alten Hirten, Mopsus genannt. Aristäus erzählt, daß er sein Herz an eine wunderschöne Nymphe verloren habe, die dann, wie sich bald ausweiset, keine andere ist, als Eurydice, die Gattin des Orpheus. Der alte Mopsus bemüht sich, wie in solchen Fällen gewöhnlich, umsonst, dem jungen Manne die Leidenschaft aus dem Sinne zu reden. Aristäus singt die Schmerzen seiner Liebe in einer Canzone. Darauf meldet ihm sein Knecht Thyrsis, daß die schöne Nymphe in der Nähe ist. Sogleich eilt er, der Warnung des Alten ungeachtet, zu ihr. Kaum hat er den Rücken gewandt, so kommt er schon wieder mit Eurydice selbst, die vor ihm flieht. Mit einer Canzonette verfolgt er sie über das Theater. Jetzt ändert sich die Scene. Orpheus mit seiner Leier erscheint auf einem Berge und singt — widersinniger konnte sich die Höflichkeit Polizians wohl nicht verirren — das Lob des Cardinals von Mantua in einer lateinischen Ode von dreizehn sapphischen Strophen. Nachdem Orpheus die Ode ruhig abgesungen hat, wird ihm die Nachricht von dem Tode seiner Eurydice gebracht. Von nun an singt er italienisch. Sein Schmerz ergießt sich in Stanzen. Ohne lan-

Die Brüder Pulci.

Zu dem Zirkel der Dichter, Philosophen und Gelehrten, die zu Florenz mit einander und besonders mit Lorenz von Medici in genauerer Verbindung lebten, gehörten auch die drei Brüder Pulci. Nur Ludwig (Luigi) Pulci ist berühmt geblieben. Aber auch Lucas verdient unter den Erfindern der italienischen Ritterepopöe genannt zu werden. Und Bernhard mag hier als Dichter und Gelehrter bei seinen Brüdern stehen, wenn er gleich keine neue Dichtungsart weder erfand noch vorbereitete.

Von den Lebensumständen der Brüder Pulci wissen wir nur wenig [d]). Ihre Familie war eine der vornehmsten in Florenz. Ihre Neigung aber scheint sie

Star più ritti i piè non ponno,
Voi siete ebrj, ch'io lo so.
Ognun facci, com'io fò.
Ognun succi, come me,
Ognun segua, Bacco, te.

Ognun gridi, Bacco, Bacco,
E pur cacci del vin giù.
Poi con suoni farem fiacco,
Bevi tu, e tu, e tu;
Io non posso ballar più.
Ognun gridi Evoè!
Ognun segua. Bacco, te,
Bacco, Bacco, evoè!

d) Wem daran liegt, den Adel der Familie Pulci ausser Zweifel gestellt zu sehen, findet darüber und über die drei Brüder besonders Nachweisung in der Vorrede zu der besten Ausgabe des Morgante von Luigi Pulci, Florenz 1732. in groß Quart. Der Name Pulci gab auch zu kahlen Scherzen Veranlassung, weil *pulce* im Italienischen ein Floh heißt.

sie ganz von Statsgeschäften entfernt und zu literärischen Studien hingezogen zu haben.

Bernardo Pulci, unter den drei dichtenden Brüdern, wie es scheint, der älteste — denn er wird von den Litteratoren immer vor die beiden andern gestellt — machte sich besonders berühmt durch seine Uebersetzung der Eklogen Virgils [e]). Er verfertigte auch geistliche Schauspiele in die Wette mit seiner Frau [f]). Dazu kamen Elegien und Sonette. Das Verdienst, das er sich als Dichter erworben hat, möchte sich übrigens wohl auf die Bestrebung einschränken, der Poesie in seiner Muttersprache durch Nachahmung der Simplicität und Würde der Alten, die er so fleissig studirte, zu Hülfe zu kommen [g]).

Merk-

e) Sie sind mit andern älteren Schäfergedichten der Italiener zusammengedruckt in der Sammlung: Bucoliche elegantissimanente composte da *Bernardo Pulci* Fiorentino, e da *Francesco de' Arsocchi* Senese, e da *Geronimo Benivieni* etc. Florent. 1494. Einige Litteratoren wollen ausser den übersetzten noch eigne Eklogen von Bernardo Pulci kennen. S. Tiraboschi, l. c. Tom. VI. part. II. p. 174.

f) Sie hieß Antonia. Der Verfasser der oben (Anmerk. d.) angeführten Familiennachrichten lobt diese Dame besonders dafür, daß sie geistliche Schauspiele geschrieben hat. Er nennt solche Schauspiele "genere di poesia *adattatissimo alla pudicizia e gravità matronale.*"

g) Ein Paar bis dahin noch nicht gedruckte Sonette von Barnardo Pulci hat Hr. Roscoe's in den Anhang zum ersten Theile seiner Lebensbeschreibung des Lorenz von Medici aufgenommen. Eins davon ist kritischen Inhalts. Man kann daraus sehen, wie Bernardo Pulci dichterisch von der Poesie zu reden versuchte.

Natura per se fà il verso gentile,
Studio le rime, e riche l'invenzioni.

Vero

Merkwürdiger ist schon Luca Pulci. Wenn gleich unter allen seinen poetischen Werken auch nicht ein einziges sich als classisch, oder nur als vorzüglich, auszeichnet; so hat er doch zugleich mit seinem Bruder Ludwig und dem Grafen Bojardo von Scandiano zur Entstehung der italienischen Ritterepopöe durch mislungene Versuche das Seinige beigetragen. Das Turnier des Lorenz von Medici scheint die Idee einer Ritterepopöe, wo nicht veranlaßt, doch merklich belebt zu haben. Von dem, was man in den alten Romanen gelesen hatte, war nun Etwas wenigstens wieder anschaulich geworden. Der Rittergeist, der in der wirklichen Welt gerade damals zusehens verschwand und in Italien fast ganz verschwunden war, wirkte nun noch ein Mal theatralisch auf die Phantasie. Ritterthaten dichterisch zu erzählen, schien von neuem der Mühe werth. Man war in der Cultur des Geschmacks zu weit vorgerückt, um neue Ritterromane in der Manier der älteren zu verfassen. Man verwandelte also den Ritterroman in ein episches Gedicht, so gut man sich auf epische Gedichte, die doch immer noch romantisch seyn sollten, verstand. Weil diese Epopöen romantisch seyn sollten, glaubte man die Poesie Homers oder Virgils nicht unbedingt zum Muster nehmen zu dürfen, auch wenn man in der Ilias und Aeneis noch so belesen war. Die romantische Epopöe schied sich schon in der ersten Idee von der antiken,

Vere scienze solvon le quistioni.
Il dilettarsi poi fà dolce il stile.
Amor l'ingegno sempre fà sottile.
Dote dal cielo, privilegj e doni
Son questi; benche sien molte cagioni,
Che fanno un dir superbo, altro umile; etc.

Kann man unbedeutendere Prosa in Reimen lesen?

tiken, wie sich die lyrischen Gedichte im Geschmack der Alten und der Neueren längst geschieden hatten. Es kam nun darauf an, mit wie viel Geist, Phantasie und ästhetischem Tact sich ein dichtender Kopf an die Verwandlung des Ritterromans wagte, wenn nicht Mißgeburten statt epischer Gedichte entstehen sollten.

Luca Pulci war nicht der Mann, der dem gothischen Stoffe eine geschmackvolle Form zu geben, Talent und feinen Sinn genug hatte. Ihm fehlte der ästhetische Geist, der das Interesse der Poesie von dem prosaischen sondert. Er glaubte ein episches Gedicht zu machen, wenn er Begebenheiten, die an sich interessiren können, in Versen erzählte und dabei besonders die Beschreibungen nicht sparte. Ueberdem war er kaum ein glücklicher Versificator.

Der erste Versuch, den Luca Pulci in der epischen Darstellung wagte, scheint sein Turnier des Lorenz von Medici gewesen zu seyn [h]). Eine Epopöe hatte er dabei wohl nicht im Sinne. Aber auch als beschreibendes und erzählendes Gedicht von geringeren Ansprüchen verliert es in der Vergleichung mit Angelo Poliziano's Turnier des Julian von Medici so viel, das man ihm kaum den Namen eines Gedichts zuerkennen kann. Die ganze Composition ist historisch. Es wird in Stanzen erzählt, auf welche Veranlassung das Turnier gehalten wurde; wer die Kämpfer und wer die Kampfrichter waren. Das ganze

h) Diese Giostra del magnifico Lorenzo de' Medici ist bei weitem nicht so oft gedruckt, als Polizians Giostra des Julian. Man findet sie unter andern nebst den Heroiden des Luca Pulci in der Ausgabe seines Gedichts Ciriffo Calvaneo, Firenze, 1572. 4to.

ganze Ritterfest wird beschrieben, wie es in der Wirklichkeit gefeiert wurde. Durch diese Composition ist also schon die Möglichkeit des dichterischen Verdienstes auf die Beschreibung eines historischen Factums eingeschränkt. Der kalten Darstellung poetische Wärme einzuhauchen, konnte die Anrufung des Apoll, mit der das Gedicht anfängt [i]), so wenig nützen, als die Umkleidung gewöhnlicher Beschreibungen in mythologische Bilder [k]); und alle Geschäfte, die dem Amor und der Venus in dem Gedichte zugetheilt werden, sind doch nur matte Figuren. Indessen ist mancher Vers melodisch genug ausgefallen [l]). Die Beschreibungen sind natürlich und klar; einige wirklich dichterisch [m]).
Ueber-

i) Es fängt beinahe an wie das Gebet des Priesters Chryses im ersten Buche der Ilias:

S'io meritai da te, mio sacro Apollo,
Quel di ch'io venni al tuo famoso templo,
E piansi tanto del suo estremo crollo, etc.

k) Um zu sagen, daß das Turnier im Frühling gehalten wurde, lauten die Worte:

Era tornata tutta allegro *Pragne*,
Benche piangiasse la sua *Filomena*.
Amor suoi ceppi preparava e gogne,
I gioghi, i lacci, ed ogni sua catena,
E *Pan* sentia sonar mille zampogne etc.

l) z. B.

Credo che ancore sul bel fiume d'Arno
Rimbomba il suon tra le fresche onde e rive
De' dolci versi che d'amor cantarno
Le Nimfe spesse alle dolce ombre estive, etc.

m) z. B. die Stanze:

Vedestu mai falcon calare a piombo,
E poi spianarsi e batter forte l'ale,
Ch'ha tratto fuor della schiera il colombo?
Così

Ueberhaupt muß man nicht vergessen, daß das ganze Gedicht kein Vorbild hatte, und daß Luca Pulci wenigstens den phantastischen Pomp der Ritterromanensprache in seine Stanzen nicht übertrug.

Eine Ritterepopöe im eigentlichen Sinne solte der Ciriffo Calvaneo, daß größte unter den Gedichten des Luco Pulci, werden. Es enthält in sieben Büchern die Thaten zweier Helden, deren ganze Geschichte abenteuerlich genug ist. Beide sind unehe liche Kinder von fürstlicher Herkunft; beide werden in einer Hirtenhütte erzogen. Der eine heißt, wie nach ihm das Gedicht, Ciriffo Calvaneo. Der andre führt keinen Namen als das Epithet: Der arme Wohlbedächtige (il povero Avveduto) oder, wie man es im Geiste der Rittersprache wohl am besten verdeutschen könnte: Der arme Ritter Wohlbedacht. Die ritterlichen Anlagen der beiden Knaben entwickeln sich mit ihrem Jünglingsalter. Sie bestehen Kämpfe mit wilden Thieren. Nachdem ihnen die Mutter des Ciriffo endlich ihre Herkunft und ihrem Sohne besonders die Treulosigkeit seines Vaters erzählt hat, schwört der Sohn, seinen gottlosen Vater umzubringen, und hält ritterlich sein Wort. Weil ihm indessen dieser Vatermord doch zu schwer auf dem Gewissen liegt, reiset er nach Rom, läßt sich taufen, bei der Gelegenheit zugleich absolviren, und reiset dann als Pilgrim weiter nach Jerusalem. Der arme Wohlbedacht ist unterdessen von Seeräubern entführt wor-

Così Lorenzo Benedetto assala,
Tanto che l'aria fà fischiar per rombo.
Non va si presto folgor, non che strale.
Dettonsi colpi che parvon d'Achille,
E balza un Mongibell fuor di faville.

worden. Er kommt nach Askalon gerade um die Zeit, als König Ludwig von Frankreich dort den Sultan von Aegypten fast besiegt hat. Der arme Wohlbedacht ficht tapfer für für den Sultan. Der Sultan schlägt ihn zu Belohnung für seine getreuen Dienste zum Ritter. Als einer der tapfersten im Heere des Sultans besteht der arme Wohlbedacht einen Zweikampf mit einem der streitbarsten Ritter im christlichen Heere. Er weiß nicht, daß dieser christliche Held sein Bruder ist. Er erfährt es durch einen verrätherischen Abgesandten, der vom christlichen Könige mit Friedensanträgen an den Sultan geschickt ist, aber, während er öffentlich den Frieden negotiirt, ins Geheim den armen Wohlbedacht beredet, seinem Herrn untreu zu werden, sich taufen zu lassen, und zur christlichen Armee überzugehen. Der arme Wohlbedacht giebt dem Abgesandten sein Versprechen schriftlich. Mit diesem Versprechen schleicht nun der Verführer zu dem Sultan, und verräth wieder an ihn den armen Wohlbedacht, um diesem ein schmähliches Ende zu bereiten und den Sultan seines tapfersten Dieners zu berauben. Aber der Sultan kehrt das Spiel um. Er freut sich, den Verräther ertappt zu haben, verurtheilt ihn zum Tode und läßt auf der Stelle den Scharfrichter rufen. Mit diesen Worten: "er ließ den Scharfrichter rufen," schließt das siebte und letzte Buch [n]).

Es

n) Die Stanze, mit der es schließt, kann zugleich als Probe der Manier des Luca Pulci dienen. Der Sultan heißt Tibaldo, und der Verräther Falcone.

Tibaldo conoscea Falcone a punto
E disse; O Falcon mio, benche tu finga,
Tu sai, ch'io so, che il capestro d'oro unto

Meri-

Es scheint schwer zu sagen, ob wir die sieben Bücher des Ciriffo Calvaneo für mehr als ein Fragment halten dürfen. Denn in diesen sieben Büchern zeigt sich freilich weder Einheit der Handlung, noch Katastrophe; und die Verwickelung scheint doch auf eine Katastrophe zu deuten. Aber eben diese Regellosigkeit der Composition gehört zu den Erbfehlern der Ritterepopée. Den Verfassern der Ritterromane kam epische Einheit nicht in den Sinn; und die epischen Dichter bis auf Tasso schränkten die Verwandlung der alten Romane in Epopéen auf Veredelung der Manier ein, ohne sich aus der Erfindung ein ernsthaftes Geschäft zu machen. Indessen ist der Cirisso Calvaneo, so weit ihn Luca Pulci zu Stande gebracht hat, wirklich nur ein Fragment. Ein gewisser Giambulari setzte es auf Verlangen des Lorenz von Medici fort; aber diese Fortsetzung ist noch unbekannter, als jenes Fragment, geworden.

Vergleichen wir den Ciriffo Calvaneo des Luca Pulci mit der Theseide und dem Philostratus des Boccaz, so erscheint die epische Poesie am Ende des funfzehnten Jahrhunderts noch nahe genug an der Stufe der Kindheit, auf der sie am Ende des vierzehnten stand. Gewonnen hatte sie im Grunde nur durch die Beobachtung eines schicklichern Verhältnisses zwischen der Form und dem Stoffe. Statt die groteske Umkleidung antiker Fabelgeschichten in eine romantische Hülle fort-

> Meritasti insin gia sendo a Oringa.
> Or se il peccato ad Ascalon t'ha giunto,
> Non vò, che più le maschere dipinga.
> Per tanto son disposto, che tu muoja,
> E così detto, fè chiamare il boia.

fortzusetzen, schöpfte man nun den Inhalt epischer Dichtungen aus denselben Quellen, aus denen die romantische Empfindungs- und Darstellungsart geflossen war. Die Erfindung zerstörte nun, aus einen ästhetischen Gesichtspunkt geprüft, nicht mehr sich selbst. Der Geist der ganzen Dichtung war romantischer Geist. Aber nach dieser Idee einer romantischen Epopöe dichtete nicht allein Luca Pulci. Sein Bruder Ludwig und der Graf Bojardo von Scandiano betraten zu gleicher Zeit denselben Weg; und Luca Pulci blieb hinter seinen Gefährten zurück. Das Ritterbuch, aus dem er die Geschichte von seinem armen Wohlbedacht nahm o), lieferte ihm vermuthlich der Begebenheiten und Personen für eine große Composition zu wenig, und für eine kleine zu viel. Eine Menge von Rittern und Damen, deren Geschichte in die des Ciriffo und des armen Wohlbedacht verflochten ist, kann man kaum so weit von einander unterscheiden, daß man sich etwas bei ihren Namen denkt, wenn sie wieder genannt werden. Der Reichthum an Begebenheiten, durch den der Ciriffo Calvaneo die epischen Gedichte des Boccaz zu übertreffen scheint, ist blendend, ohne zu nützen. Die Composition beider Gedichte ist ungefähr gleich unbedeutend. Und in jeder andern Hinsicht ist der Philostratus des Boccoz dichterischer als der Ciriffo Calvaneo des Luca Pulci. Dieses zu beweisen, sind aber Beispiele nicht hinreichend. Denn Luca Pulci brachte vorzüglich deßwegen nur ein halb poetisches Mittelwerk zu Stande, weil ihm die neue Manier mislang, die um diese Zeit mit der Ritterepopöe zugleich

o) Es soll nur als Mspt. in der Gaddi'schen Bibliothek unter dem Titel *Liber pauperis prudentis* vorhanden seyn. Man vergl. Roscoe's Life of Lorenzo de' Medici, Vol. I. p. 162. in der Anmerkung.

gleich entstand und noch von keinem Litterator und Kritiker hinlänglich aufgeklärt ist.

Das Wesen der neuen Manier, in der man die Rittergeschichten episch behandeln zu müssen glaubte, war eine komische Feierlichkeit, von der sich in den Werken der Alten keine Spur findet. Der Geist des Zeitalters, nicht die Laune eines dichterischen Kopfs, veranlaßte diese seltsame Mischung von Muthwillen und Würde. Die Ritterthaten waren in der wirklichen Welt aus der Mode gekommen; aber die Zeit, wo sie in hohem Ansehen standen, war noch nicht lange vorüber; und jede veraltete Mode hat besonders dann, wenn sie eben durch eine andere verdrängt ist, etwas lächerliches in den Augen desjenigen, der ein Mann nach der Welt seyn will. Indessen konnte man das Große der heroischen Denkart nicht lächerlich finden. Nur das Abenteuerliche, das von den Ritterthaten nicht zu trennen war, erschien in einem komischen Lichte. Aus einem richtigen Gefühl für das Wesen der Sache selbst ging also die neue Manier hervor, in der man dichterisch die Ritterthaten erzählen zu müssen glaubte. Aber nur einem Dichter vom seltensten Genie konnte ein Werk in dieser gefährlichen, aus Scherz und Ernst abenteuerlich zusammengesetzten Manier gelingen. Luca Pulci, in dessen Ciriffo Calvaneo die komische Feierlichkeit der Erzählung sich nur noch von weitem und kaum sichtbar zeigt, hatte weder Geist, noch Geschmack genug, den rechten Ton zu treffen. Er verstand in der neuen Art, zu dichten, sich selbst nicht. Er fühlte, daß, seiner ritterlich ernsthaften Dichtung einen Schwung in's Komische zu geben, eine ungewöhnliche Popularität der Diction nothwendig war. Aber eben diese Popularität wolte durch Witz und Anmuth

ästhetisch geadelt seyn; und Luca Pulci popularisirte, ohne es bis zum Scherz zu bringen, die Sprache des romantischen Epos bis zur Plattheit. Schon in der ersten Stanze seines Gedichts giebt er eine üble Probe seiner Kunst. Er verkündigt, daß er den Ciriffo Calvaneo besingen will, der durch eine Menge Länder irrte, "um sich in der Welt zu einem Gotte zu machen." Diesem neuen Gotte sollen "neue Begebenheiten, neue Liebschaften und neue Verse, und nicht bloß Assyrer, Aegyptier, Parther und Perser, ein Siegesdenkmal errichten helfen; und da der Himmel dazu dem Dichter seinen Beistand verleiht, soll das Lied anfangen mit dem armen Wohlbedacht" [p]). Das soll denn doch wohl eine scherzende Manier seyn? Ernsthaft ist, was nun zuerst erzählt wird. Paliprenda, die Mutter des armen Wohlbedacht, ist im Begriffe, sich in das Schwerdt zu stürzen, das sie zum Andenken von ihrem treulosen Verführer behalten hat. Der Hirt, der sich nachher ihrer auch weiter annimmt, reißt ihr das Schwerdt aus der Hand und fragt sie, zwar nicht scherzhaft, aber doch populär genug: "welche Tollheit, oder welche höllische Furie sie zu so etwas verleitet?" [q]) Als sie nachher ihre Geschichte

p) Io canterò Ciriffo Calvaneo,
Ciriffo, il qual per paesi diversi
Errando andò, per farsi al mondo Iddeo.
Nuovi amor, nuovi casi, e nuovi versi
Porteran forse al gran Giove trofeo,
Non pur gli Assirj, Egittj, Parti o Persi.
E prestando mi il ciel qui del suo ajuto,
Cominceremo al povero Avveduto.
Ciriffo Calv. Cant. I.

q) Lasci la spada, e dimmi, qual follia
T'induce a questo, o qual infernal furia.
l. c.

schichte mittheilt, erzählte sie, daß es "in der Kirche zum heil. Johannes von Lateran" war, wo ihr "der harte Amor mit seinen verbundenen Augen und seinem Köcher" in den hellen Augen ihres schönen Verführers erschien r). Das ist freilich kein verunglückter Scherz, aber doch ein Beweis, daß Luca Pulci die Unschicklichkeit einer solchen Vermischung christlicher und heidnischer Vorstellungen so wenig, wie Boccaz hundert Jahre vor ihm, fühlte. Man wird deßwegen ungewiß, ob Manches im Ciriffo Calvaneo, was nach einer richtigen Vorstellungsart in's Komische fällt, nach dem Sinne des Dichters nicht ernsthaft gemeint seyn könnte. Dahin gehören besonders die Beschreibungen der ungeheuern Gefechte. Der arme Wohlbedacht haut einmal mit seinem rund um fliegenden Schwerdte "den Ersten, den Dritten, und vorher den Zweiten, zu Boden. Dem einen spaltet er den Kopf bis an's Kinn. Dem Andern putzt er den Kopf halb ab. Dem Dritten läßt er den Kopf in's Kühle springen. Und Einen hat er ganz mitten durch gehauen" s). In diesem

r) Un giorno a San Giovanni Laterano
— — — — — — — — —
— — — — — — — — —
L'aspro, bendato e faretrato Amore
In mezzo a quei (*sc. occhj*) del giovenetto apparve.
l. c.

s) Il povero era entrato nella pressa,
E con la spada sua, menando a tondo,
Tristo colui che molto segli appressa,
Abbatte il primo, il terzo, *e pria il secondo.*
A qual la testa infine al mento ha fessa;
A chi aveva mezzo il capo mondo:
A chi fatto l'avea balzare al rezzo,
E chi diviso avea tutto pel mezzo.
l. c. Canto IV.

sem Style beschreibt Luca Pulci fast alle Gefechte. Eine eigne Art von Popularität scheint er darinn gefunden zu haben, eine ganze Stanze hindurch sieben Zeilen mit Und anzufangen [t]). Auch pathetische Reden glaubt er, wie Boccaz in seinen älteren Romanen, durch Wiederhohlung desselben Worts ganz besonders zu heben [u]). Und so beweiset die Manier des ganzen Gedichts, daß Luca Pulci von der romantischen Epopöe, zu deren Erfindung er mehr durch den Geist des Zeitalters, als durch eignes Gefühl veranlaßt wurde, eine sehr rohe Vorstellung hatte. Selbst die Stellen seines Gedichts, die sich durch eine gewisse Zartheit empfehlen, haben gewöhnlich Züge, durch die sie lächerlich werden; z. B. wenn der Hirt, der, um die beiden unglücklichen Mütter in ihrer Einsamkeit zu erheitern, ihnen Turteltauben und Körbchen mit Rosen und Violen bringt, seinen Geschenken zur Abwechselung auch "kleine Bären" beifügt [x]).

Von

t) E traevon da ritto e da traverso;
E menavano al braccio, ora alla testo;
E facevon pel fummo l'aer perso;
E parean propio folgor con tempesta;
E dicean *Miserere* spesso il verso;
E s'avean tutta spiccata la cresta;
E potevan quasi alla morte dir *Vienne*;
Che la falce il di il pugno sempre tenne..
l. c. Canto VII.

u) So z. B. seufzt die verlassene Poliprenda, indem sie von ihrem Geliebten erzählt:

Per questo più m'è contro il mio peccato;
Per questo mai più al mondo sarò allegra;
Per questo il voto poi fù violato;
Per questo or sono a forza in vesta negra;
Und so folgt noch zwei Mal *Per questo.*

x) Tal volta i tortolin, del niedio tratti,

Por-

Von den übrigen Versen des Luca Pulci verdienen als etwas damals Neues seine Heroiden oder Nachahmungen der Briefe, die Ovid junge Helden und Heldinnen der Fabelwelt schreiben ließ, bemerkt zu werden. Sie sind in terze rime versificirt. Also wiederfuhr unter den antiken Dichtungsarten gerade derjenigen, die am spätesten entstand und deren Ruhm am zweideutigsten geblieben ist, die Ehre, in einer neueren Sprache zuerst nachgeahmt zu werden. Der Heroiden von Luca Pulci sind achtzehn. Die erste ist ein Brief der Lucretia an den Laurus. In der alten Mythologie und Geschichte kommt freilich kein solches Paar vor. Desto mehr scheint dem Verfasser die Galanterie gefallen zu haben, die er in diesem Briefe nicht tief versteckte; denn man errāth leicht, daß Lucretia Donati, die Geliebte des Lorenz von Medici, die Lucretia dieses Gedichts, und Lorenz selbst der Laurus ist. Die übrigen Personen, die Luca Pulci Briefe schreiben läßt, gehören alle theils in die griechische Mythologie, theils in die römische Geschichte. Unter andern schreibt auch Polyphem, der Cyklop, auf einen breiten Stein mit einem Kiesel eine rührend komische Epistel an die Nymphe Galatee, der er ungefähr dasselbe sagt, was ihn Theokrit in einer Idylle ihr sagen läßt [y]. Keine unter allen diesen Episteln kann

Portava a consolar l'afflitte e sole;
Tal volta i panneruzzol, ch'egli ha fatti,
Che traboccan di rose e di viole;
Talvolta portò lor *bizarri orsatti*.

l. c. Cant. I.

y) Zu dem komischen Styl dieser Epistel passen sehr gut die daktylischen Reime, die Luca Pulci gewählt hat. Das Sendschreiben fängt an:

kann neben denen von Ovid bestehen, gegen die sich doch auch nicht wenig erinnern läßt.

* * *

Luigi Pulci, der jüngste unter seinen Brüdern, war geboren zu Florenz im Jahr 1432. Auch er lebte ganz den litterärischen Studien und zog die Freundschaft des Lorenz von Medici aller politischen Wirksamkeit vor. Dieß ist auch Alles, was seine Biographen Merkwürdiges von seiner Geschichte zu erzählen wissen. Er starb im Jahr 1487.

Die Sonette und Canzonen des Luigi Pulci sind in Vergessenheit gerathen. Auch seiner geistlichen Gedichte und einer Novelle die er geschrieben haben soll, wird nur noch unter den Litteratoren gedacht. Ein Gedicht von epischer Art, *Il Driadeo* überschrieben, wird mit mehr Wahrscheinlichkeit seinem Bruder Lucas beigelegt [z]). Aber sein großes Heldengedicht Morgante (*il Morgante maggiore*) hat nicht nur alle seine übrigen Arbeiten unter seinen Zeitgenossen verdunkelt; es hat bis in die neueren Zeiten Bewunderer gefunden, die kein Beden-

ken

Io ho imparato a scrivere una epistola.
 O Galatea, amor tutto mi stritola,
 Si seuto fiacco il suon della mia fistola,
Polifemo e quel chi compone, e titola.
 Sopra una lastra scrive con un ciottolo,
 E prima del udir da te capitola, etc.

z) Das Verzeichniß der sämtlichen Schriften des Luigi Pulci findet man unter andern auch in der Vorrede zu der guten Ausgabe des Morgante maggiore (Florent. 1732. 4to.), die schon oben angeführt ist.

ken getragen haben, es sogar dem wüthenden Roland von Ariost gleich zu setzen oder gar vorzuziehen. Freilich haben diese Bewunderer auch immer lauten Widerspruch genug anhören müssen. Aber der Morgante wird doch noch gewöhnlich als die älteste Ritterepopöe der Italiener (denn an den Ciriffo Calvaneo denkt man selten) mit Achtung, und selten oder nie mit Geringschätzung genannt. Was die widersprechenden Urtheile, die in Italien über diesen Morgante gefällt sind, als Beitrag zur Geschichte der italienischen Kritik merkwürdig macht, ist der Streit über den Ton und die Manier des ganzen Gedichts. Einige haben es im ganzen Ernst zu den ernsthaftesten, andre zu den komischen Epopöen gezählt und eben dadurch entweder den Geschmack des Dichters, oder ihren eignen, nicht sehr empfohlen.

Seit Dante's göttlicher Comödie war in Italien kein Gedicht von so großem Umfange erschienen, als der Morgante. Er besteht aus acht und zwanzig Gesängen, und kein Gesang aus weniger als sechzig, mehrere aus anderthalb hundert bis zweihundert Stanzen. Gewiß ist auch, daß Luigi Pulci kein Muster eines solchen Gedichts vor sich hatte. Der Ciriffo Calvaneo seines Bruders war, wenn gleich vielleicht einige Jahre früher bekannt geworden, doch fast zu gleicher Zeit mit dem Morgante entstanden. Luigi Pulci konnte um so weniger seinem Bruder nachahmen wollen, je weiter er ihn übersah. Beide Brüder gingen ungefähr von derselben Idee einer romantisch epischen Dichtung aus; und die Manier des Einen mußte der des Andern um so ähnlicher ausfallen, je weniger der Eine vor dem Andern aus seiner Poesie ein Geheimniß zu machen nöthig fand.

Unter der Menge von Rittergeschichten, die sich mit mehr oder weniger Glück zu einem epischen Gedichte umbilden liessen, fiel die Wahl des Luigi Pulci auf eine romanhafte Erzählung der Begebenheiten Kaiser Karls des Großen und seiner Paladine. Zur besondern Empfehlung dieses Ritterbuchs, das für ein historisches Werk und nicht für einen Roman galt, diente vielleicht der Name Turpin's, Erzbischofs von Rheims, den man für den Verfasser desselben hielt. Für die Geschichte der Poesie gilt es gleich, ob wirklich ein Erzbischof Turpin, oder, wie wohl kein Historiker mehr bezweifeln wird, ein Falsarius der Verfasser ist [a]). Nach diesem Buche, so wie es als Fundgrube dreier Ritterepopöen, des Morgante von Pulci, des verliebten Roland von Bojardo, und des wüthenden Roland von Ariost, benutzt worden ist, war Roland oder Orland (*Orlando*) unter Karls des Großen Paladinen der erste. Auf ihm ruhte großen Theils die Last des schweren Krieges, den Karl, nach diesem Ritterbuche, mit den Heiden, das will sagen, den mohammedanischen Arabern in Spanien, zu führen hatte. Aber Roland's Feind und heimlicher Verfolger am Hofe Karls war Gannalo oder Gan von Maganz. Wie die Ränke des Gan von Maganz den tapfern Roland nöthigten, den Kaiser zu verlassen und Abenteuer auf seine eigne Rechnung zu suchen; wie er bald nach dem Anfang seines Rittergutes drei gewaltige Riesen überwand, zweie von ihnen erlegte, den dritten aber, der Morgante hieß, überredete, sich taufen zu lassen und als treuer Waffen-

a) Es heißt Historia de vita Caroli Magni et Rolandi. Man findet es in *Reuberi* Scriptores rerum Germanicorum, in der Ausgabe von Georg Christian Johannis (Frankfurt am Mayn, 1726. fol.) S. 94.

fenbruder mit ihm zu ziehen; welche Thaten nun die beiden Waffenbrüder vollbrachten; wie Karl der Große durch die Heiden so bedrängt wurde, daß er Boten über Boten abschickte, um den tapfern Roland zur Rückkehr zu bewegen; wie Roland die Heiden in mehreren Gefechten besiegen half, bis er selbst in der großen Schlacht bei Roncevals sein ruhmvolles Leben verlor; wie die Verrätherei des Gan von Meganz endlich entdeckt und dieser Ruchlose geviertheilt wurde; diesen Theil der fabelhaften Geschichte Karls des Großen wählte Luigi Pulci zum Inhalt seines Gedichts. Der Held Roland, der in diesem Gedichte die erste Rolle spielt, hätte ihm auch wohl den Namen geben können. Aber Pulci nannte es dem großen Proselyten und Waffenbruder Rolands zu Ehren: Morgante der Größere (*Il Morgante maggiore.*).

Die Erfindung und die Composition des Morgante übertrifft die des Ciriffo Calvaneo in jedem Betracht. Zu der Erfindung hat das Buch des Turpin nur die Idee und einige wenige Facta, und selbst diese Facta in seiner so rohen und unpoetischen Chronikenform hergegeben, daß sie ganz umgearbeitet werden mußten, um Grundlage der Abenteuer zu werden, die Pulci für seine Helden entweder alle selbst ersann, oder zum Theil aus andern Quellen schöpfte. Sehr gut angelegt ist der Anfang des Gedichts. Mit dem ersten Gesange treten wir sogleich mitten in die Ritterwelt. Die zwölf Paladine Karls des Großen finden sich zurückgesetzt durch die Auszeichnung, mit der der Kaiser den tapfern Roland behandelt. Der verrätherische Gan von Maganz benutzt diese Unzufriedenheit, auch den Kaiser umzustimmen. Roland zieht sein Schwerdt,

Schwerdt, besinnt sich aber wieder, und verläßt die kaiserliche Residenz Paris. Er reiset nach dem Heidenlande zu, und besteht an der Grenze auch schon das große Abenteuer, dem das Gedicht seinen Namen verdankt. Eine Abtei, die dort in der Wüste liegt, wird bedrängt von den drei Riesen, deren tapferster Morgante ist. Durch die Beschreibung des Kampfs zwischen Roland und den Riesen erfahren wir sogleich, was für eine Art von Thaten wir uns von dem tapfersten der Ritter versprechen dürfen. Wir finden *also* schon in dem ersten Gesange die Art von Personen bei einander, die in ein treues Gemälde der halb historischen und halb fabelhaften Ritterwelt wesentlich gehören, streitbare Christen und Heiden; Ritter, Riesen, und Mönche. Nur die Damen fehlen noch. Sie solten aber auch nach dem Plane des Dichters keine Hauptrolle in seinem Gedichte spielen. Blicken wir nun von diesem Anfange der Composition über sechs und zwanzig Gesänge weg sogleich nach dem Ende hin, so scheint auch die epische Einheit, wenigstens in einem gewissen Sinne, erreicht zu seyn; denn das Gedicht schließt mit Rolands Heldentode in der Schlacht bei Roncevals, und mit der Bestrafung des Verräthers Gan von Maganz. Aber in der ganzen Ausführung des Gedichts fehlt der innere Zusammenhang der Begebenheiten und die motivirende Verbindung aller zur Herbeiführung einer epischen Katastrophe. Die Abenteuer Rolands und seines Freundes Morgante folgen auf einander wie für sich bestehende und willkürlich an einander gereihete Mährchen. Nirgends deuten weder die Kämpfe, noch die Liebschaften, noch die Heidenbekehrungen, auf einen ästhetischen Vereinigungspunkt hin. Und selbst die scheinbare Katastrophe ist gegen den Geist des Heldengedichts; denn der

Held

Held bleibt in der Schlacht auf dem Platze. Mit der Criminal-Execution, die hinterher noch über den Verräther Gan verhängt wird, ist dem ästhetischen Interesse wenig geholfen. Auch ist die Planlosigkeit im Morgante nicht etwa, wie in Ariosts Roland absichtlich. Zu der eben so feinen, als kühnen Idee, den Charakter des Ritterthums durch Nachahmung der abenteuerlichen Verworrenheit der romantischen Denkart in einer regellosen Composition abzudrücken, konnte sich Luigi Pulci nicht erheben.

Die Manier, in der Luigi Pulci sein episches Werk ausgeführt hat, ist es, was die Bewunderer, die Tadler, und die Verächter dieses Werks vorzüglich vor Augen hatten. In dieser Manier sticht etwas, das uns wie wahrhaft genialische Laune anspricht, neben unverkennbarer Albernheit und platter Geschmacklosigkeit so seltsam hervor, daß man sich die ganz entgegengesetzte Wirkung, die das Ganze auf verschiedene Gemüther macht, wohl erklären kann. Wenn Geschmack und Verstand das wunderliche Product des Muthwillens und der Frömmigkeit nach richtigen Grundsätzen verschmähen, nehmen beide heimlich wenigstens so viel davon in Schutz, als ohne eine seltene Mitwirkung des Witzes und der Phantasie gar nicht entstehen konnte. Schwerlich hat sich Pulci selbst jemals von seiner Seltsamkeit Rechenschaft gegeben. Die Art der Verbindung des Scherzes mit dem Ernste in dem ganzen Gedichte zeigt hinlänglich, daß der treuherzige Dichter nicht etwa eine ernsthafte Miene annahm, um kräftiger zu scherzen. Er meint es mit seinem Ernste so ernsthaft wie möglich; und sein Scherz selbst scheint ihm nur als genialische Leichtigkeit und als der wahre Styl des romantischen Epos vorgekom-

kommen zu seyn. Schon oben ist bemerkt, wie sich die Entstehung der komisch feierlichen Manier der ersten Ritterepopöen historisch erklären läßt. Luigi Pulci, der seinen Bruder Lucas an Dichtertalent weit übertraf, führte auch mit mehr Kühnheit den Gedanken aus, auf den beide durch die Stimmung ihres Zeitalters geleitet wurden. Um ein Volksdichter recht im Sinne des Volks zu seyn, übertrug er die sprüchwörtlichen und komisch metaphorischen Formen des Ausdrucks der witzelnden Florentiner so dicht auf einander gehäuft und so grell durch einander gemischt in seine Dichtersprache, daß seine Manier sich nur durch die Verständlichkeit der Gedanken von derjenigen unterschied, durch die Burchiello's und Anderer mysteriös-burleske Sonette beliebt geworden waren. Für Ausländer ging eben deßwegen seine Poesie großen Theils verloren. Seine burleske Sprache gab nun von selbst Allem, was er seine Ritter sagen und thun läßt, den Anstrich des Lächerlichen. Er hatte nicht nöthig, sie absichtlich in komische Situationen zu setzen. Auch scheint dieß gar nicht seine Meinung gewesen zu seyn. Aber mit seiner poetischen Ergötzung eine christliche Erbauung zu verbinden, war sein ernstlichster Wille. Wo er andächtig spricht, ist seine Poesie durchaus ernsthaft. So fängt nicht nur jeder Gesang in einem wahren Postillenstyl mit einem Gebete an und schließt mit einem Gebete; auch in die Abenteuer selbst sind Bekehrungsgeschichten und religiöse Unterhaltungen so ernsthaft und postillenmäßig verflochten, wie dergleichen in dem lateinischen Buche des Pseudo-Turpin selbst vorkommen [b]). Pulci hatte keinen Sinn für

b) Im siebzehnten Capitel der Historia de vita Caroli M. et Rolandi disputirt Roland mit den Saracenen Ferracutus

für das Lächerliche, das bei dieser widernatürlichen Zusammenstellung des Scherzes mit der Andacht auf eben diese Andacht und auf sein ganzes Gedicht fiel. Und nur ein solches Publicum, wie es Pulci unter seinen andächtigen und übermüthigen Zeitgenossen fand, konnte damals und auch in der Folge von dieser epischen Fastnachtspoesie hingerissen werden. Je mehr gesunder Verstand und wahrer Sinn für das Schickliche in der Welt reiften, desto mehr mußte sich die enthusiastische Bewunderung, mit der ein durchaus verkehrter Geschmack den Morgante zu den trefflichsten Gedichten erhob, in eine kritische Verwunderung auflösen. Wie war es möglich, wird man veranlaßt zu fragen, daß im Zeitalter des blühendsten Studiums der alten Litteratur ein dumpfer Aberglaube den kühnen Geist eines gelehrten Dichters so bethören und seinen Geschmack so radical verderben konnte?

Je

cutus (bei den Franzosen heißt er Ferragû, bei den Italienern Ferrau) sehr weitläuftig über die Wahrheiten des Christenthums, besonders über das Geheimniß der Dreieinigkeit, gegen welches der Saracene am meisten einzuwenden hat, und welches Roland durch eine Reihe von Beispielen als die simpelste Sache von der Welt erläutert. — Als eine Probe von den Gebeten, mit denen jeder Gesang des Morgante anfängt, mag hier der Anfang des zweiten Gesangs stehen.

> O giusto, o santo!, o eterno Monarca,
> O somno *Giove*: per noi crocifisso,
> Che chiudensti la porta, ove si varca
> Per ire al fondo dello scuro abisso;
> Tu che al principio movesti mia barca,
> *Tu sia* il nocchiero *intento sempre e fisso*
> *Alla tua stella*, e la tua calamita,
> *Che questa istoria sia per te finita.*

Gott wird also gebeten, sich selbst als Steuermann nach seinem eignen Polarsterne zu richten und ein Rittergedicht zu vollenden.

Je öfter man die verschiedenen Partien dieses Rittergedichts mit einander vergleicht, desto lächerlicher erscheint das Ganze. Die erste Stanze des ersten Gesanges fängt an wie das biblische Evangelium Johannis mit dem Spruche: "Im Anfang war das Wort" u. s. w. Bei der Stelle: "Dasselbe war im Anfang bei Gott," setzt Pulci hinzu: "Nach meinem Bedünken c)." Dann werden Gott und die heil. Jungfrau angerufen, den Dichter zu begeistern. Und gleich darauf, in der dritten Stanze, sagt dieser christlich begeisterte Dichter, daß es im Frühling gewesen sei, als er sein Gedicht angefangen habe, um die Jahrszeit "wo Phöbus mit seinem Wagen noch langsam fährt, weil ihm die Lehre noch im Gedächtniß ist, die ihm sein Phaeton gegeben hat, und wo er eben am Horizont erschien, so daß sich Tithon die Stirn kratzte" d). In aller Ehrbarkeit werden wir dann mit Karl dem Großen und seinen Paladinen bekannt gemacht; und ohne komische Züge geht die Erzählung etwa zwanzig Strophen hindurch bis dahin fort, wo Roland bei der Abtei ankommt, die von den Riesen bedrängt wird. Mit der Beschreibung, die der Abt von dem Steinregen macht, mit dem die gottlosen Riesen

c) In principio era il Verbo appresso a Dio,
Ed era Iddio il Verbo, e'l Verbo lui,
Questo era al principio, *al parer mio.*
Morgante, *Cant.* I. *Stanze* I.

d) Nel tempo, quando —
— — — — — —
Febo il suo carro temperato mena,
Che'l suo Fetonte l'ammaestra ancora;
Ed appariva appunto al orizzonte,
Tal che *Titon si graffiava la fronte.*
l. c. Cant. I.

sen die frommen Mönche begrüßen, fängt die burleske Sprache eigentlich an. "Rette dich herein; denn das Manna fällt" e); sagt der Abt zu dem tapfern Roland. Aber Roland verläßt sich bei dem Kampfe mit den Riesen darauf, "daß Christus die Seinigen nicht zu verlassen pflegt" f). Nachdem Roland die Riesen besiegt und in dem Abte seinen eignen Vater entdeckt hat, besteht er in Gesellschaft seines neuen Freundes Morgante das erste Abenteuer mit — wer hätte es errathen? — einem leibhaftigen Teufel. Dieser Teufel liegt in einem bezauberten Schlosse unter einem Leichensteine gebannt. Morgante ist der erste unter den beiden Abenteurern, der sich entschließt, den Leichenstein aufzuheben; und siehe! schwärzer als eine Kohle schießt der erlösete Teufel hervor in der Gestalt eines scheußlichen Todtengerippes g). Roland greift zu. Der Teufel aber umarmt ihn und wehrt sich tapfer. Morgante verläßt seinen Freund nicht. Er haut mit seinem großen Schläger die beiden Kämpfenden auseinander; und als ihm der Teufel mit gefletsch-

e) Tirati drento, cavalier, per Dio,
Disse l'Abbate, che *la Manna casca.*
Rispose Orlando: Caro Abbate mio,
Costui non vuol che'l mio caval più pasca.

l. c. cant. I.

f) Ma Cristo i suoi non suole abbandonare,
Massime Orlando, *ch'egli arebbe il torto.*

l. c.

g) Allor Morgante la pietra sù alza;
Ed ecco un diavol, *più di carbon nero,*
Che della tomba fuor subito balza,
In un carcame di morto assai fiero.

Canto II.

fletschten Zähnen in's Gesicht lacht, packt er ihn fest bei den Halsdrüsen und wirft ihn in das Grab zurück [h]). Nach dieser Heldenthat meint er denn auch, daß es ihm ein leichtes seyn sollte, "dem alten Charon den Bart auszuraufen, den Pluto von seinem Sessel zu heben, den Phlegethon mit einem Schluck auszutrinken, den Phlegyas in einem Bissen zu speisen, alle drei Furien und den Cerberus dazu mit einem Faustschlage zu Boden zu strecken, und den Belzebub selbst so in die Flucht zu schlagen, daß er geschwinder laufen solle, als ein syrisches Trampelthier" [i]). Bald nachher kommt Roland im Streite mit den Saracenen sehr in's

h) Questo diavol *con lui s'abbracciòe.*
Ognuno scuote. — — — —
Pure il diavol in tanto lo sforzòe,
Ch' Orlando ginocchion quasi cadeva.
Poi si riebbe, e con lui *si rappicca.*
Allor Morgante più oltre si ficca.

E gli pareva mill' anni, d'appianare
La zuffa; e come Orlando così vide,
Cominciò *il gran battaglio a scaricare,*
E disse: A questo modo si divide.
Ma quel Demon lo facea disperare;
Perocchè *i denti digrignava e ride.*
Morgante *il prese alle gavigne* istretto,
E missel nella tomba a suo dispetto.

l. c.

i) E pelerò la barba a quel Caron;
E leverò dalla sedia Plutone;
Un sorso mi vò far di Flegeton,
Ed inghiottir quel Flegias'n un boccone;
Tisifo, Aletto, Megera, ed Eriton,
E Cerbero ammazzar in un punzone;
E Belzebù farò fuggir più via,
Ch'un dromedario non andre' in Soria.

l. c.

in's Gedränge; aber er haut um sich; "dem Einen haut er den Arm mit samt dem Aermel ab; dem Andern den Harnisch; dem Dritten schneitelt er die Hände; dem Vierten jagt er die Fliege vom Kopf; auf daß ein jeder seine Tugend erkenne" [k]). Morgante kommt ihm noch zur rechten Zeit zu Hülfe, und fängt an "seinen Schläger dermaßen zu lüften, daß er die Saracenen mehr Johanniswürmchen, als der Monat August, sehen läßt [l]).

Unter den Geschichten, die im Morgante ernsthaft erzählt seyn sollen, ist die Bekehrung der Heidin Meridiana im achten Gesange eine der lächerlichsten. Die schöne Meridiana fühlt für den Ritter Olivier "tausend Pfeile im Herzen" [m]), und er ist nicht abgeneigt, sich ehelich mit ihr zu verbinden, wenn sie sich taufen lassen will. Sie verspricht, sich aus Liebe zu ihm taufen zu lassen, wenn er ihr beweisen kann, daß Mahomed nicht der wahre Gott ist [n]). Olivier fängt seinen theologischen Vortrag von

k) A quale il braccio tagliava e i *faldoni*;
A chi tagliava sbergo; a chi *potando*
Venia le mani, ecascono i moncoui;
A chi *cacciava da capo la mosca*,
Acciocch' ognun la sua virtù conosca.
Canto. III.

l) E fa veder più *lucciole* d' Agosto.
l. c.

m) Nel suo cor sentia *mille quadrella*.
Canto VIII.

n) Ella rispose: Tu mi mostri aperto,
Che'l nostro Macometto *Iddio* sia vano,
E me battezzerò *per lo tuo amore*,
Perche tu sia poi sempre il mio signore.
l. c.

von der Dreinigkeit an, die er seiner Schöne durch das Beispiel von einem Lichte erläutert, das tausend Lichter anzündet o). Darauf fügt er noch Einiges von der Auferweckung des Lazarus hinzu. Mehr bedarf es nicht, um die Schöne von der Wahrheit des Christenthums zu überzeugen. Das Paar schreitet nun sogleich, ohne die Taufe und den priesterlichen Seegen abzuwarten, zur vorläufigen Vollziehung der Ehe; und der Dichter scheuet sich nicht, bei dieser Gelegenheit noch vom Chrisma und dem Ende der Fasten zu reden, um einige der frivolsten Späße anzubringen.

Hätte Luigi Pulci nach Ariost gelebt, so würde er vielleicht mit seiner productiven Phantasie und seinem harmlos gaukelnden Witze einen artigen Nachtrag zu Ariosts wüthendem Roland haben liefern können. Aber ohne in der neuen Dichtungsart einen Dichter von reinerem und edlerem Geschmacke zum Muster zu haben, konnte er mit allen seinen Anlagen nur um die Stelle herumirren, die ein glücklicherer Nachfolger unter den classischen Dichtern einnehmen solte.

Bojardo.

Mit Luca und Luigi Pulci wetteiferte in der Erfindung der Ritterepopöe Matteo Maria Bojardo,

o) Ulivier disse della Trinitate.

— — — — —

Se d'esser uno e tre pur dubitate,
Si mostra per esempio e per razione,
Ch'una candela accesa mille accende,
E'l lume suo pure all' usato rende.

do, Graf von Scandiano, geboren schon um das Jahr 1430. Er lebte nicht zurückgezogen von Staatsgeschäften wie die Pulci [p]). Auch scheint er so wenig mit diesen als mit den übrigen Freunden des Lorenz von Medici genauer verbunden gewesen zu seyn. Als einer der reichsten und vornehmsten Güterbesitzer in der Lombardei schloß er sich an den Hof von Ferrara, wo unter dem Schutze der Herzoge aus der Familie von Este Genie und Wissenschaft fast wie im Hause der Mediceer zu Florenz geehrt wurden. Graf Bojardo war in verschiedenen Perioden seines Lebens im Dienste der Familie von Este geheimer Kämmerer, Gesandter, und zuletzt Gouverneur der Stadt und Festung Reggio. Alle diese Aemter konnten ihn aber der Poesie und den literarischen Studien nicht entreissen. Bei der damaligen Cultur des Adels in Oberitalien hatte er ohne Zweifel eine Erziehung erhalten, die seine Talente entwickeln half. Das Modestudium der damaligen Zeit, die alte Literatur, hatte auch ihn angezogen. Er machte nicht nur selbst lateinische Hirtengedichte; er übersetzte auch aus dem Lateinischen in's Italienische den Apulejus, und aus dem Griechischen einige Stücke von Lucian und den ganzen Herodot. Wir wissen nicht, ob ihm mehr daran gelegen war, durch diese Proben seiner Gelehrsamkeit und seines Fleisses, oder durch Werke des Genies in seine Muttersprache sich hervorzuthun. Für bloßen Zufall kann man es nicht wohl halten, daß er mit Luigi Pulci in der Wahl des Stoffes zu einer Ritterepopöe auf den-

sel-

p) Sehr gute Notizen über Bojardo und seine Schriften enthält der Artikel Bojardo bei Mazzuchelli, Scrittori d' Italia, Tom. II. part. III. p. 1436.

sind litterarische Seltenheiten geworden. Daß Sonette und Canzonen unter diesen Gedichten nicht fehlen, läßt der Geist des Zeitalters schon erwarten [s]). Zu den Nachahmungen der Triumphe Petrarchs werden Bojardo's fünf Capitel in terza rima von der Furcht, der Eifersucht, der Hoffnung, der Liebe, und dem Triumphe der eiteln Welt gezählt [t]). Eine Art von epischer Dichtung unter dem Titel: Der Philogyn (il Filogine) wird von einigen Litteratoren auch dem Bojardo, von andern aber, mit mehr Autorität, einem gewissen Bajardi aus Parma zugeschrieben [u]). Der Timon, ein Lustspiel von Bojardo, kündigt sich zwar durch diesen Titel als ein Versuch an, der in der Geschichte der dramatischen Poesie Epoche zu machen scheint, weil bis dahin noch kein Lustspiel in italienischer Sprache sich findet. Aber auch dieser Timon ist nichts weiter als eine versificirte Uebersetzung des Gesprächs von Lucian, das unter demselben Titel bekannt ist. Der Herzog Herkules I. von Ferrara hatte die Entstehung dieses Stücks veranlaßt. Er ließ es auch aufführen [x]).

Bojar-

s) Ein Sonett zur Probe kann man auch bei Crescimbeni, Vol. II. p. 326, finden.

t) Man findet diese Capitoli sopra il timore, la gelosia etc. in mehreren Ausgaben der Stanzen des Girolamo Benivieni, von dem bald unten weiter die Rede seyn wird.

u) In Hrn. Jagemann's Magazin der italienischen Litteratur (B. I.) steht der Filogine im Verzeichnisse der epischen Gedichte noch als ein Werk des Bojardo aufgeführt. Man vergleiche aber Mazzuchelli l. c.

x) Bojardo gab übrigens seine Comödie für nichts mehr, als sie war. Auf dem Titel heißt es: Timone, commedia

Bojardo's Ruhm, so viel noch davon übrig ist, gründet sich auf seinen verliebten Roland. Aber keinem Gedichte in der Welt ist von seinen Bewunderern so seltsam mitgespielt worden. Die Erfindung war es, was man bewunderte. Aber die epische Manier Bojardo's fand man bald nach seinem Tode so roh und für den Stoff so unpaßlich, daß der Einfall, das ganze Gedicht entweder umzuarbeiten, oder doch durchgängig zu verbessern, bei dem italienischen Publicum leicht Eingang fand. So ist es gekommen, daß das unverfälschte Werk des Grafen von Scandiano kaum noch im Dunkel der Bibliotheken zu finden ist. Verbessert von Domenichi ist es wenigstens bekannter; berühmt aber nur noch in der totalen Umschmelzung, die es unter den Händen des witzelnden Berni erleiden mußte [y]).

Der Erfindungsgeist, den Bojardo in seinem verliebten Roland gezeigt hat, würde ihm den Namen eines der größten Dichter bei der Nachwelt sichern, wenn der Werth epischer Erfindungen vorzüglich nach der Menge der Personen und der Verwickelung der Begebenheiten geschätzt werden dürfte. Zu den Paladinen Karls des Großen, die auch Pulci in seiner Morgante aufgenommen hat, und zu den Helden der Saracenen, die sich in den romanhaften Erzählungen von den Feinden Karls des Großen wie historisch bekannte Personen einstellen, fügte Bojardo noch

media *tradotta da un dialogo di Luciano*, a compiacenza dell illmo. Sgr. Ercole Estense Duca di Ferrara.

y) In der Bearbeitung des Domenichi heißt das Gedicht auch auf dem Titel nur *riformato* per Messer Lovodico. In der Umarbeitung von Berni heißt es *rifatto*.

racenenkönige in Spanien, des Gradasso und des Marsilio, gekommen ist. Hier knüpfen sich die Abenteuer der drei irrenden Ritter an die Geschichte des Saracenenkriegs, den Karl der Große in Spanien führte, als er einem der streitenden Könige zu Hülfe zog. Von nun an wechseln die Scenen, das ganze Gedicht hindurch, wie in einer Traumwelt. Bald schlagen sich die Heerhaufen in Spanien: bald unter den Mauern von Paris. Jetzt finden wir einen der drei Helden, auf die unsre Aufmerksamkeit zuerst gerichtet wurde, bei der großen Armee; jetzt wieder mit Privatabenteuern und Liebschaften beschäftigt. Angelica, die immer mit im Spiele bleibt, wird von der leidenschaftlichsten Liebe zu Rinaldo hingezogen, seitdem dieser sie so unleidlich findet, daß er flieht, wo er sie nur in der Nähe vermuthet. Und in dieses kaum übersehbare Gewirre sind noch Episoden eingewebt. Den zwölften Gesang des ersten Buchs, einen der längsten im Gedicht, nimmt ganz die schöne Episode von Prasild und Tisbina ein. Die künstliche Verwirrung zu vermehren, wird die eine Erzählung oft mitten in einem Gesange abgerissen, und durch einen Sprung eine andre angefangen oder fortgesetzt, deren Zusammenhang mit jener nur selten in's Auge fällt. So wolte Bojardo mit der Aufmerksamkeit des vornehmen Publicums spielen, dem er am Hofe zu Ferrara sein Gedicht wie ein Chaos von Fragmenten vorlas.

Aber wenn ein solches Spiel einem unbefangenen Publicum gefallen solte, mußte die Manier zu der Erfindung passen. Sie mußte nicht nur in leichtem Schwunge Begebenheit an Begebenheit knüpfen. Sie durfte auch nicht durchaus ernsthaft seyn; denn die epische Fabel im verliebten Roland ist im Grunde

komisch.

komisch. Wenigstens kann ein gebildeter Geist schwerlich ein durchaus ernsthaftes Interesse an der Thorheit dreier verliebten Ritter nehmen, die in die weite Welt einer Prinzessin nachjagen, die keinen von allen dreien zum Liebhaber verlangt, bis sie durch ein Zauberwasser den einen lieben lernt, der nun aber auch von ihr nichts mehr sehen, noch hören mag, nachdem er von demselben Zauberwasser getrunken hat. Eben so wenig ernsthaften Reiz haben die unaufhörlichen Klopffechtereien, durch die im Grunde nichts entschieden und nirgends eine epische Katastrophe befördert wird. Man solte glauben, daß gerade eine solche Erfindung, wie die des verliebten Roland, den Erfinder zu der komisch-feierlichen Manier aufgefordert haben müßte, in der die Brüder Pulci nach dem Sinne ihrer Zeitgenossen den Ton angeben. Aber Bojardo wolte seine romantisch ersonnenen Mährchen ernsthaft, und wohl gar ein wenig im antiken Style, erzählen. Den ästhetischen Widerspruch, in den er sich auf diese Art verwickelte, verzieh man um so weniger, weil man seine Sprache überdem noch hart und schwerfällig fand.

Die Geschichte der Fortsetzung und der Umarbeitungen des verliebten Rolands gehört in die folgende Periode.

Die Petrarchisten und einige andere Dichter und Dichterinnen aus dem Zeitalter des Lorenz von Medici.

Die jugendliche Regsamkeit aller Geisteskräfte im Zeitalter des Lorenz von Medici zeigt sich auch in der Men-

de für einen jungen Edelmann im untern Italien nicht in dem Grade, wie zu Florenz, nöthig gefunden. Denn der berühmte Serafin war kein Gelehrter im damaligen Sinne des Worts. Ihm genügte die Begeisterung, die er unmittelbar dem Himmel, oder seiner Laune verdankte. Weil er nächst der Poesie vorzüglich die Musik liebte und selbst die Laute spielte, glaubte er auch seine Verse selbst absingen und mit Saitenklange begleiten zu müssen. Als Virtuose in der Poesie und Musik zog er aus seiner Vaterstadt Aquila zuerst nach Rom; und bald ging, als er weiter wanderte, sein Ruhm vor ihm her. Als ein göttliches Genie staunte man ihn an, wohin er kam. Petrarch galt nun bei Vielen nur für den Vorgänger des herrlicheren Serafino. Besonders wetteiferten die Fürsten in Italien, diesen Serafin an ihren Höfen aufspielen und singen zu lassen, und ihn mit Ehre und Gaben zu überhäufen. So glänzte Serafin vor dem Könige von Neapel, dem Marggrafen von Mantua, dem Herzog von Mailand, dem Herzog von Urbino und andern italienischen Großen. Vor ihnen übte er sich auch in der Kunst, zu improvisiren oder aus dem Stegreif zu dichten und zu singen. Durch die Gunst des berüchtigten Cäsar Borgia wurde er zuletzt gar Johanniterritter mit einer guten

adlichen Herkunft nicht abstreiten lassen wollen, gehört der Graf Mazzucchelli, in seinen Scrittori d' Italia, unter dem Artikel Aquilano. Jetzt möchte wohl niemand mehr genaue Untersuchungen über diese Nebensache anzustellen Lust haben. Aber Mazzuchelli wollte gern in jedem Sinne etwas Rühmliches von einem Dichter sagen, den er, nicht zur Empfehlung seines Geschmacks, zu den vortrefflichen zählt.

ten Präbende. Aber er genoß seines Glücks nur bis in sein fünf und dreissigstes Lebensjahr a).

Wenn man Serafin's Gedichte lieset, kann man ungefähr begreifen, wie es möglich war, daß sie bewundert wurden, wenn er selbst sie mit dem Accent der Begeisterung musicalisch vortrug. Aber sie als treffliche Geisteswerke in Schutz zu nehmen, ist selbst verdienstvollen Litteratoren kaum zu verzeihen. Feuer der Phantasie und Keckheit der Gedanken geben der Poesie Serafin's einen genialischen Anstrich. Aber die Uebertreibung seiner Empfindung fällt in's Lächerliche; seine Darstellungen sind fast alle ungeheuer, oder gemein; und von petrarchischer Grazie ist in allen seinen Versen keine Spur zu finden. Man kann die meisten dieser Verse als Veränderungen einer und derselben Dichtungsart ansehen. Dem Titel nach sind sie abzutheilen in Sonette, Eklogen, Episteln, Capitel und einige Gattungen mit den unübersetzlichen Namen *Disperate*, *Strambotti* und *Barzellette*. Fast in allen aber ist das Thema Ausdruck des Schmerzes unglücklicher Liebe.

Den

a) In der Kirche Santa Maria del Popolo zu Rom, wo Serafin begraben seyn soll, wurde, nach Mazzuchelli's Bericht, auf sein Grabmal folgende Inschrift gesetzt, deren Verfasser sein Nachfolger in der Virtuosenschaft, Bernardo Accolti, ist:

Qui giace Serafin. Partirti or puoi.
Sol d'aver visto il sasso, che lo serra,
Assai sei debitore agli ochi tuoi.

Solche Inschriften gehören auch mit zur Geschichte des Geschmacks in der Redekunst.

Den Geist der Sonette Serafin's kündigt schon das erste an, in welchem er auf den Namen seiner Vaterstadt Aquila anspielt, nach der er selbst genannt wurde. Er vergleicht sein Gemüth mit einem Adler, seine Gedanken mit den Jungen im Adlerneste, und seine Geliebte mit der Sonne. "So wie der Adler, dessen Blick auf die Sonne geheftet ist, seine Kinder denselben Blick wagen lehrt, und diejenigen, die dazu nicht Sehkraft haben, todt aus dem Neste wirft, und von ihnen nichts wissen will, so bringt die Seele des Dichters alle Gedanken um, die nicht zu seiner erhabnen Geliebten emporblicken; und es thut ihm nicht leid darum." Denn "sie ist die Sonne, die jedes andre Gesicht blendet." Wer sie sieht, wie er, muß, wie er meint, bekennen, "daß seinem Zustande kein andrer gleicht." Durch sie "lernt er begreifen, was Gott ist" b). — In einem der acht Sonette auf den Ring seiner Geliebten, der glücklicherweise an seinen Finger gewandert ist, sagt er zu dem Ringe,

b) Hier ist das ganze Sonett, das den übrigen zur Ouvertüre dient.

L'aquila del suo sguardo affissa al Sole
Tutti i suoi figli ancor prova alla spera,
E quel fissar non può, sdegnosa e fiera,
Morto lo tra dal nido, e non lo vuole.

Simile spesso far mia mente suole
De' suoi pensier, poiche son nati a schiera;
Che qual non mira alla mia donna altiera,
Presto l'uccide, e mai non se ne duole.

Questo è quel Sol, ch'ogni altra vista abbaglia;
Che se'l vedesse ognun com'il vede io,
Diria, ch'al mio nessun stato si agguaglia:

Perche la mente e ciascun pensier mio
Spesso convien per lei tanto alto saglia,
Che conoscer mi fa, che cosa è Dio.

Ringe, daß er, "der stolze Ring, seinem Ende nahe sei, weil ihn die brennende Glut des Dichters verzehrt hat." Indessen habe der Ring, "nachdem er sich von der göttlichen Hand getrennt, wie ein kluger Mann gehandelt"; weil es räthlicher sei, "an einer Qual zu sterben, als sich zu erniedrigen." Vormals sei der Ring "im Himmel" gewesen. Jetzt, in des Dichters Händen, sei er "in der Hölle." Und doch sei der Ring stolz, weil er wisse, "daß nur ein schöner Tod den Menschen unsterblich macht" c). — In einem Sonette auf den Hund der Geliebten des Dichters wird dieses Thier glücklich gepriesen, weil es "die Lippen und den Hauch einer solchen Göttin genießt." Der Dichter findet das Unglück, "in einer besseren Secte" geboren zu seyn, um so härter, da doch "der gefühllose Hund die Schöne nicht mehr liebt," als er, der Dichter. Aber eben daraus erkennt er, "daß der Himmel Alles regiert, weil der Dichter das Glück sucht, nach dem den Hund gar nicht verlangt." Darum wünscht er sich die Gestalt des Hundes, und dem

c) Das Sonett fängt sich an:

> Superbo anel, tu se' pur giunto al fine;
> T'ha pur consonto il mio calore ardente.

Bald darauf heißt es:

> Anzi al partir di quelle man divine
> Festi quel que far suol ciascun prudente,
> Che d'un martir prima morir consente,
> Che d'alto loco in basso si dicline.
>
> Nel ciel felice un tempo ti vedesti,
> E poi calato nel profondo inferno,
> Ch'era mia man, più vita non volesti.
> — — — — — — — —
> Che solo un bel morir fà l'uomo eterno.

dem Hunde seine Schmerzen d). — Mehr als solcher Proben bedarf es wohl nicht, um den Unterschied der Poesie Petrarchs und Serafins bemerklich zu machen.

Ganz in demselben bombastischen Geschmacke sind die sogenannten Eklogen und Episteln des immer klagenden und immer halb auf einer unnatürlichen Höhe und halb in der gemeinsten Tiefe schwärmenden Serafino. Am tiefsten in's Gemeine fallen die Episteln. In einer schreibt der Liebende "als ein unterthäniger Knecht, der schweigend stirbt, an sie, seine erhabne Göttin; und wenn er sich vornimmt, nach Erwägung aller Gründe, ihr sein Herz zu schenken, könne sie, meint er, daraus abnehmen, wie es ihn brenne, und ob die Leidenschaft ihn versuche, da sein Schmerz nicht erschrickt vor der Betrachtung der unermeßlichen Höhe ihrer Schönheit e). — Aber fast gigantisch tobt die Leidenschaft in den Gedichten, die Serafin selbst *Disperate* nannte. Da spricht er z. B. zu sich selbst: "Auf, mein müdes Herz! Stoß in die Trom-

d) O felice animale, felice dico,
Che godi di tal Dea le labbra e'l fiato.
— — — — — — — —
Quanto mi noce in miglior setta nato!
— — — — — — — —
Rigido can, tu più di me non l'ami.
Ma veggo or ben che'l ciel tutto governa,
Ch'io 'l cerco ognor, tu pur tal ben non brami.

e) Un umil servo, il qual tacendo muore,
Eccelsa Dea, ti scrive; e se argomenta
Rimossa ogni cagion, di darti il core,
Guarda, se gli arde, e se passione il tenta
Che a pensar tua beltà l'immensa altezza
Scoprire il suo dolor non si spaventa.

Trompete der jammervollen Klage, und errege ein Getön wie der Wetterstrahl, den der zürnende Jupiter schleudert! Schreiet, meine Lebensgeister, bis euer Donner das Wasser und die Luft und die Felsen zu Thränen rührt f).

Ein wenig mehr Natur und Simplicität haben die Stanzen Serafins, die er oder sein Publicum *Strambotti* nannte. Der neue Name war indessen überflüssig; denn auch diese Strambotti sind, das Sylbenmaß abgerechnet, Gedichte derselben Art, wie die Sonette, Eklogen und Episteln ihres Verfassers; und Gesänge der Liebe in Stanzen gab es schon mehrere. Das Eigne dieser Strambotti ist eine ruhige, mehr räsonnirende und überredende, als leidenschaftliche Empfindungssprache.

Das größte Verdienst würde sich Serafin als Volksdichter haben erwerben können, wenn er sein Talent mehr für die *Barzellette* und *Frottole* ausgebildet hätte. Mit diesen Namen bezeichnete man die Lieder im eigentlichen Sinne des Worts; unter den Dichtungsarten anderer Nationen die natürlichste und älteste, in Italien aber im Keime erdrückt durch das Wohlgefallen an den künstlicheren Formen der Sonette, Canzonen, und Stanzen. Lyrische Stanzen konnten noch am ersten die Stelle des eigentlichen Lie-

f) Or sù, mio stanco cor, suona la tromba
Dal doloroso pianto, e fà tal suono,
Qual folgore, che Giove irato fromba.
Gridate, spirti miei, tanto ch'il tuono
A pianto muova l'acqua, l'aere, e i sassi,
Poiche pietà m'ha posto in abbandono.

Liedes vertreten; aber sie verführten zu einer Ausführlichkeit, die der populäre Inhalt des Liedes nicht wohl verträgt; und ihre Form ist, so leicht und gefällig sie auch dem Bedürfnisse jedes Ausdrucks entgegen kommt, doch für die Volkspoesie nicht abwechselnd und populär genug. Gleichwohl scheint auch der ungebildete Theil der italienischen Nation seit der Entstehung der veredelten Nationalsprache sich mit den gelehrteren Erfindungen der berühmten Dichter begnügt und keine eigentlichen Lieder gesungen zu haben. Wenigstens findet man, etwa die Carnevalslieder abgerechnet, vor den Barzelletten Serafins keine Gedichte dieser Art gedruckt; und auch die ersten aufgezeichneten Carnavalslieder fallen in dieselbe Periode. Hier konnte also Serafin neue Lorbeern ernten. Volkslieder klangen ohne Zweifel noch besser, als Sonette, zu der Laute, wenn der Dichter selbst seine Verse absang, und paßten besser zum Beruf eines auf seine Kunst reisenden Barden der neueren Zeit. Aber Serafin hatte, um ein vorzüglicher Volksdichter zu werden, zu wenig Sinn für Simplicität. Wenn er auf ungeheures Pathos Verzicht that, mußte er wenigstens auf eine gesuchte Art mit Gedanken spielen; und, statt in sinnreich populärer Sprache sein Gefühl auszudrücken, verarbeitete er lieber die raffinirten Einfälle, die der Italiener *Concetti* nennt [g]). Nur ein Paar seiner Barzelletten können für wahre Lieder gelten [h]).

Nächst

g) So fängt sich z. B. eine Barzellette an:

Non mi pesa di morire,
Per morir ch'io moro spesso,
Ma che allor non mi è concesso
Di poterti più servire.

Und so geht es durch das ganze Liedchen fort.

h) z. B. folgendes:

Non

* * *

Nächst Serafin glänzte unter den Sonettensängern Antonio Tebaldeo oder Tibaldeo von Ferrara. Er war geboren, nach Einigen, schon im Jahr 1456, nach Andern um 1463. Gewisser ist, daß er im hohen Alter um das Jahr 1537 zu Rom starb. Von seinen Lebensumständen ist nicht vieles aufgezeichnet. Seine Berufswissenschaft war die Medicin. Aber er opferte sie entweder der Poesie auf, oder er war kein glücklicher Arzt; denn er konnte wenigstens nicht immer den Wein bezahlen, den er zu trinken wünschte [l]). Die Litteratoren streiten über die Zeit, wo er mit dem Lorbeer gekrönt seyn soll. Vielleicht hat die bestrittene Krönung nie Statt gefunden [k]).

Be-

Non mi negar, Signora,
  Di porgermi la man,
  Ch'io vò da te lontan,
  Non mi negar, Signora.
Una piccola vista
  Può far ch'al duol resista
  Quest'alma aflitta trista
  Che gia per te non mora.
  Non mi negar, Signora.
E se'l tuo vago volto
  Vedermi sara tolto,
  Non creder sia disciolto,
  Benche lontan dimora.
  Non mi negar, Signora.
S'io vado in altra parte,
  Il cuor non si diparte,
  Si, che non discordarte,
  Non mi negar, Signora,
  Di porgermi la man.

l) *Tiraboschi*, Vol. VI. part. 2. p. 156.

k) l. c.

Berühmt genug war er zu seiner Zeit. Auch er ließ sich, wie Serafin, als Virtuose mit seinen Sonetten hören. Was jenem die Laute, war ihm die Zitter. Daß er nicht ohne Gelehrsamkeit war, beweisen seine lateinischen Verse, durch die er den Ruhm seiner italienischen Poesie unterstützte. Nach einer Anekdote soll er für ein lateinisches Epigramm, durch das er den Pabst Leo X. verherrlichen wolte, hundert Ducaten erhalten haben, die denn damals, als er keinen Wein mehr bezahlen konnte, schon verschwunden gewesen seyn müssen.

Tebaldeo's italienische Gedichte gehören mit denen von Serafin nicht ganz in eine Classe. Man kann indessen aus der Aehnlichkeit beider sehen, daß nicht sowohl eine seltene Richtung des Geistes, als der natürliche Uebergang von der petrarchischen Simplicität zum raffinirten Pathos die neuen Manieren mit sich brachte, die vor dem großen Publicum die petrarchische verdunkeln konnten. Tebaldeo hat in einer prophetischen Stunde das Schicksal, das seine Verse bei der Nachwelt haben würden, vorhergesehen. "Ich weiß, daß im künftigen Zeitalter viele kommen werden, die meine Reime und Verse als unzierlich, steif und übel gewandt verklagen; und vielleicht werden meine Blätter zerrissen"; sagt er in einem Sonette [1]). In eben diesem Sonette thut er deßwegen auch mit poetischer Decenz auf den Dichterruhm Verzicht. Wenn, meint er, seine Tadler bedenken werden, welche grausamen Schmerzen ihn die Liebe erleiden machte,

1) Sò che molti verran nell' altra etate,
Che accusaron le mie rime e i versi
Come inornati, rigidi e mal tersi,
E sien le carte mie forse stracciate, etc.

machte, werden sie begreifen können, daß er den Mund aufthat, nicht um des Ruhms willen, sondern nur, um Mitleid zu finden" m). Durch diese Anspruchlosigkeit und durch einen sanfteren Ton unterscheidet sich Tebaldeo besonders in seinen Sonetten von Serafin. Dafür aber geht auch die raffinirte Sprache seiner Liebe desto öfter in die gemeinste Prose über. Er fragt ein Sonett, wie es "mit seinem rohen und niedrigen Styl sich zu der weissen und lieblichen Hand wagen kan, die, die Wahrheit zu sagen, die erste in der Welt ist n). Was er nicht zu sagen wagt, schreibt er nieder, und "wenn es ihm an Tinte gebricht, helfen die Thränen aus" o). Er fordert sein Herz auf, sich frei und fröhlich zu erheben, weil er mit seiner geliebten Isabelle in Gesellschaft seyn soll. Wenn ihn dann die Geliebte fragt, warum er sich nicht eher gerührt hat, soll es ihr sagen, "die Liebe habe ihn so weit gebracht, daß er kaum noch auf den Füßen stehen könne" p). Deßwegen fragt er auch in einem

m) Ma se pensar vorran la crudeltate
E'l gran martir, che per amar soffersi,
Potran comprender, che la bocca apersi
Per fama no, ma per trovar pietate.

n) Come avrai tanto ardir, rozza mia rima,
Che vadi col tuo inculto e basso stile
In quella bianca man, bella e gentile,
Che, se dir lice il vero, è al mondo prima?

o) Quel che dir non oso, in carte scrivo,
E se mi manca inchiostro, adopra il pianto.

In dem Sonette, das sich anfängt: Fù tempo, ch'io ebbi ardir etc.

p) Surgi, che andar convien in compagnia
Di Madonna, cor mio gagliardo e franco.

 Se

einem andern Sonette namentlich "seine Seele, seine Füße, seine Ohren, und seine Augen," wie sie es nur haben aushalten können, nach so vielen Jahren voll beständigem Leiden noch "zu denken, zu gehen, zu hören, und zu weinen" q). Neben solchen wunderlichen Einfällen und Phrasen findet man in Tebaldeo's Sonetten, deren über zwei hundert und achtzig gedruckt sind, auch manche wirklich petrarchische Stellen; aber sie verlieren sich unter den übrigen. Etwas Besonderes unter den Sonetten ist ein Dialog in Form eines Sonetts. Die redenden Personen sind der Liebende und der Tod r).

Zu

Se dimanda, perche non mi son mosso,
Digli che per amor son giunto a tale,
Che a pena in piedi sostentar mi posso.

q) Anima, piedi, orecchie, occhi, che seti
In continuo esercitio già molt' anni,
Deh, come più fra tante angustie e danni
Pensar, far passi, odir, pianger potete?

r) Als eine Probe, wie sich ein dialogisches Sonett ausnimmt, mag es hier stehen, so wenig es sonst die Mühe des Abschreibens lohnt.

Amante. Non ti bastava, Morte, il frutto corre,
Senza che ancor tagliassi il fertil legno?
Morte. Altro non puoti l'che al celeste regno
Non piacque l'uno senza l'altro torre;
Che, nel suo bel giardin volendo porre
Questo arbor Giove, se'l frutto era degno,
Pria veder volse, che ogni suo disegno
Misurar all' opre sue ceco non corre.
Amante. Dunque traslata é questa pianta in cielo?
Io la stimava secca. *Morte.* Anzi é più bella.
Non muor cio che taglio io col mio telo.
Ma voi sciocchi mortal, rinchiusi in quella
Terrestre valle, avete agl' occhi un velo,
Tal ch'l Sol non scernete da una stella.

Zu den Sonetten des Tebaldeo kommen denn noch seine Episteln, Eklogen, Capitel, und auch eine Disperata in der Manier Serafin's.

* * *

Aber berühmter noch als Serafin und Tebaldeo wurde als Sänger der Liebe der Einzige von Arezzo (l'Unico Aretino), wie er bald vor allen Dichtern seiner Zeit unter dem Volke hieß. Mit seinem Tauf- und Familiennamen hieß dieser Einzige Bernardo Accolti [s]). Die Zeit seiner Geburt ist nicht genau bekannt; aber man weiß, daß sein Vater, der Historiker Benedetto Accolti, im Jahr 1466 starb, und daß Bernardo um das Jahr 1534 noch lebte. Er lebte also lange genug, um seines Ruhms zu geniessen. Die Periode seiner glänzendsten Celebrität fällt in die letzte Hälfte seines Lebens, oder in das Zeitalter Ariosts. Da indessen seine Poesie und seine Art, sie vorzutragen, ihn zu einem Geistesverwandten Serafin's und Tebaldeo's macht, als deren Zeitgenossen man ihn auch beurtheilen kann, so mag seiner poetischen Wanderschaft und seiner Verdienste und Fehler hier im natürlichsten Zusammenhange gedacht werden. Schwerlich fällte auch ein bedeutender Theil des italienischen Publicums über diese Verdienste noch dasselbe Urtheil, seitdem Ariosts Poesie auf den Geschmack der Nation zu wirken anfing [t]). Aber bis das

s) Einen ziemlich ausführlichen Artikel unter der Ueberschrift Bernardo Accolti findet man bei Mazzuchelli, Scritt. d' Ital. Vol. I. p. 66. Auch die Ausgaben der verschiedenen Werke des Einzigen sind dort verzeichnet.

t) Die italienischen Litteratoren führen zum Beweise, daß Ariost

dahin war noch keinem Dichter eine so tumultuarische Vergötterung zu Theil geworden, wie dem Einzigen von Arezzo. Denn wie ein zweiter Orpheus zog er, wohin er mit seiner Zitter kam, Schaaren von Menschen hinter sich her. Wenn es in Rom hieß: "Der Einzige wird singen"; so legte der Handwerker sein Werkzeug nieder; die Kramläden wurden geschlossen; die Thüren mit Wache besetzt; und Vornehm und Gering, Geistlich und Weltlich, drängten sich, den Einzigen zu hören, über einander [u]). Auch in der Kunst, zu improvisiren, soll er sich hervorgethan haben [x]).

Durch den Druck sind von den Gedichten dieses neuen Orpheus bekannt geworden Sonette, Capitel, sogenannte Strambotti nebst allerlei Kleinigkeiten, und als etwas Merkwürdigeres auch eine Comö-

Ariost den Accolti hoch schätzte, einen Vers aus dem Orlando furioso an, wo es heißt:

Il gran lume Aretin, l'unico Accolti.

Orl. fur. Canto 46.

Aber diese Stelle beweiset nichts weiter, als daß Accolti einer von den Personen war, denen Ariost seinen Roland vorlas; denn von diesen Personen ist in der angeführten Stelle die Rede; und Ariost war zu höflich, um einem in seiner Art merkwürdigen Manne die Glorie zu entziehen, in der er etwas ganz Anderes, als Ariost, war.

u) Diese Notiz ist entlehnt aus den Briefen seines berüchtigten Landsmanns Peter von Arezzo, gewöhnlich Peter Aretin genannt. Lettere di Pietro Aretino, Vol. V. p. 46. Aus diesen Briefen ist sie in die litterarischen Werke des Mazzuchelli und Tiraboschi übergegangen.

x) Vergl. Mazzuchelli, l. c.

Comödie in Versen. In allen zeigt sich lyrisches Talent und etwas mehr Correctheit, als in den Versen Serafin's und Tebaldeo's; aber in den meisten auch mehr Pomp und Prätension, als schöne Simplicität und unerkünsteltes Gefühl. Einige unter Accolti's Sonetten gehören indessen zu den vorzüglichsten aus der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts y). Seine Strambotti sind epigrammatisch geformte Empfindungs-Gedanken in Stanzen. Am berühmtesten haben sich die kleineren gemacht, die auf eine einzige Stanze beschränkt sind und viel Aehnliches mit einigen antiken Epigrammen haben z).

Aber

y) Unter andern dasjenige, daß auch Crescimbeni in seine Geschichte der italienischen Poesie, Vol. III. p. 303. aufgenommen hat. Hier ist die erste Hälfte.

„Di fiammeggiante porpora vestita
Era la mia celeste, immortal Dea,
Che nel volto e nel abito parea
Allor, allor dal cielo esser uscita.
Tutta fra se, di se stessa invaghita,
Con tai sembianti i begli occhi volgea,
Che in lei divinamente si vedea
Beltà con legiadria esserfi unita.

z) Wer die übrigen Ausgaben der Werke des Accolti nicht zur Hand hat, findet die Strambotti auch als einen Anhang zu der Ausgabe der Comödie (Commedia del preclarissimo Signor Bernardo Accolti Aretino etc.) Florenz. 1523. 8. Einige stehen auch bei Muratori della perfetta poesia Italiana, Tom. II. p. 259. Man beurtheile zur Probe folgendes Paar.

Lucretia.

Gridando Collatin con pena e doglia:
Lascia, casta Lucrezia, ogni dolore,
Che non e colpa, ove non é la voglia;
E se il corpo hai corrotto, hai casto il core;
Ripose lei; Col sangue mio si toglia

La

Aber wenn einige Belesenheit in den Werken der Alten, vielleicht im Martial, Einfluß auf Accolti's epigrammatische Stanzen hatte, so zeigt sich dafür in seiner Comödie auch nicht die kleinste Spur von dramatischer Kunst nach antiken Mustern. Nur als seltsamer Versuch, im dramatischen Fache doch auch etwas zu leisten, würde diese Comödie hier erwähnt werden müssen, wenn sie von einem älteren italienischen Versuche dieser Art schon übertroffen wäre. Aber für sein Zeitalter, wo die dramatische Muse so weit hinter der lyrischen zurückgeblieben war, that Accolti selbst mit seinem rohen Schauspiele doch immer einen Schritt vorwärts. Das Stück heißt Virginia oder ohne besondern Titel die Comödie des Bernardo Accolti. Die Fabel ist sehr einfach, allem Ansehn nach aus einer Novelle genommen. Ein armes Mädchen, Virginia, die Tochter eines Arztes, verliebt sich in einen Fürsten. Der König, unter dessen Lehnsherrschaft der Fürst steht, liegt gefährlich krank an einem Fistelschaden. Virginia, die von ihrem Vater, der hier Hippokrates heißt, in der Medicin Manches gelernt hat, unternimmt die Cur des Königs und bittet sich zur Belohnung einen der Großen des Reichs zum

La macchia, e sia redento il perso onore.
Non pensar più a me. Pensa al tuo danno;
Perche se tu mi assolvi, io mi condanno.

Cleopatra.

Perche il caro consorte mio fù vitto
Alla mamelle mie posi serpenti,
E perche mai la regina d' Egitto
Serva vedessi in le Romane genti.
Piglia esempio lettor da quel ch' è scritto;
Che'l regno è nulla, se non ti contenti.
Vissi, Anton vivo; e mori, morto lui,
Per esser morta sua, qual viva fui.

zum Gemahl aus. Der König verspricht ihr denjenigen, den sie sich wählen wird. Die Cur gelingt; der König muß Wort halten; und der Fürst, den das Mädchen liebt, muß sich, so heftig er auch protestirt, bequemen, der Retterin des Königs seine Hand zu geben. Aber die Heirath ist dem Fürsten so zuwider, daß er sogleich nach geendigter Vermählungsceremonie davon geht. Virginia, so trostlos sie ist, verliert doch noch nicht die Hoffnung. Sie folgt verkleidet dem Fürsten nach. Mehrere Herren vom Hofe führen indessen mit aller ihrer Beredsamkeit die Sache der armen Verstoßenen. Den Vorbitten ein Ende zu machen, verspricht der Fürst, die Tochter des Arztes als seine Gemahlin anzuerkennen, unter den zwei Bedingungen, wenn sie ihm erstens einen kostbaren Ring, den er nie vom Finger zieht, und zweitens einen Sohn bringen wird, den er selbst mit ihr gezeugt hat. Virginia erfährt diese Bedingungen. Sie erfährt zugleich, daß der Fürst mit der ungestümsten Leidenschaft eine gewisse Camilla liebt. Sie wendet sich an die Mutter dieser Camilla. Die Intrigue wird so geführt, daß der Fürst den kostbaren Ring, seiner Meinung nach, an Camilla schicken muß, um dafür eine schöne Nacht zu erkaufen, und daß Virginia in dieser Nacht die Rolle der Camilla spielt. Der Schluß der Geschichte ergiebt sich nun von selbst. Und aus dieser Geschichte ein ordentliches Lustspiel zu machen, möchte ein Dichter, der sich auf dramatisches Interesse versteht, wohl schwerlich versucht haben. Aber Accolti konnte nach seinem Sinne diese Geschichte so gut wie jede andre dramatisiren. Er hielt sich an den Faden der Begebenheiten, so wie sie in der Geschichte auf einander folgen. Die Einheiten der Zeit und des Orts kümmerten ihn nicht.

Er

Er ließ die Scenen wie Bilder in einem Guckkasten auf einander folgen und die Personen in Stanzen ihre Meinung sagen, besonders ihr Gefühl ausdrücken, so wie an eine nach der andern historisch die Reihe kam. Die ganze Composition zerschnitt er, um der alten Sitte willen, in fünf Acte. Und so wurde diese lyrisch dramatisirte Novelle unter dem Namen eines Lustspiels aufgeführt zu Siena bei der Vermählung eines Edlen Herrn Antonio Spanocchi [a]).

Nicht mehr dramatische Kunst zeigt sich in der Ausführung, als in der Composition der Comödie des Accolti. Durch die Wahl der Versart war schon die Möglichkeit eines natürlichen Dialogs beinahe aufgehoben. Ein Paar Mal müssen sogar Briefe ausgehelfen, die in terze rime verlesen werden. Die Sprache des Stücks ist dieselbe, die in den lyrischen Stanzen damals üblich war [b]). Von geistreicher Charakterzeichnung auch nicht ein Zug. Die komischen Scenen,

a) Daher auch der vollständige Titel der vor mir liegenden Ausgabe (Florenz, 1524.) lautet: Commedia del preclarissimo Messer Bernardo Accolti Aretino, scrittore Apostolico e abbreviatore, recitata nelle nozze del magnifico Antonio Spannocchi nel inclita città di Siena.

b) So tritt Virginia in der ersten Scene mit dieser Stanze auf:

Donna non credo sia sopra la terra,
Qual più persegua ogni ciel, ogni stella,
Qual io, ridotta in amorosa guerra,
Semplice ed inesperta damigella.
Amor nel petto mio scolpito serra
Una faccia crudel, più che'l Sol bella,
E cinto ha, per accrescer le mie pene,
Me, bassa e vil, d'altissime catene.

nen, deren einige in den romantischen Ernst eingeschaltet sind, gehören in die unterste Classe c). Um für die rührenden das Interesse zu heben, ist dem Könige, der in den ersten Acten eine der Hauptrollen spielt, eine ekelhaft barbarische Denkart zugetheilt worden; denn er beschließt, die arme Virginia lebendig verbrennen zu lassen, wenn die Cur fehlschlagen sollte; und die Klagen eines Hofcavaliers, der diesen Jammer nicht überleben will, sind nicht viel tröstlicher, als die inhumane Drohung des Königs d). Nur in den

c) Im dritten Act unterhält sich der Fürst mit seinem lustigen Rath Ruffo unter andern in dieser Stanze:

> *Princ.* Io ho veduto pur quel volto bello.
> *Ruffo.* Fatti aver veduto e tocco il resto!
> *Princ.* Consigli? *Ruffo.* Io lo consiglio. *Princ.* Meschinello!
> *Ruffo.* Sendo digiuno, andiamo a mangiar presto!
> Andiamo! *Princ.* Vil uom, che per un fregatello
> A qual sia donna saresti molesto.
> *Ruffo.* Se Elena rinascesse o Pulisena,
> Tutte le venderei per una cena.

Wenn nur der Dialog in allen Stanzen so gut ausgeführt wäre!

d) Der König spricht zu Virginia:

> Poi che mutar mi fai contra mia voglia
> Quello ch'al cor avea deliberato,
> — — — — — — —
> Io giuro — — — — —
> Che, se non me guarisci in otte giorni,
> Farò in fuoco abbrucciar tuo' membri adorni.

In der folgenden Scene sind von den acht Tagen schon sechs abgelaufen. Da tritt Sylvio, der Hofmann, auf und spricht:

> Gia son passate sei degli otto giorni,

den Monologen kommen einige wirklich schöne Stanzen vor [e]). Einige Stellen beweisen auch, daß Accolti manchen Vers aus den Dichtern der Alten im Gedächtnisse hatte und nach seiner Art anzubringen kein Bedenken trug [f]).

* * *

Von den übrigen in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts nicht unberühmten Dichtern wird es genug seyn, einige Notizen hier anzuhängen.

In der satirischen, besonders der burlesken Sonettenpoesie, die noch immer in der Mode blieb, zeichnete

Che Virginia doveva il Ré guarire.
— — — — — — —
Oime! Come potrò que' membri adorni
Veder in mezzo alle fiamme perire?
Ma pria che veder si crudel sorte,
Intendo darmi di mie man la morte.

e) z. B. folgende, in der Virginia von ihrem Geliebten sagt:

Chi mira il mio signor notare in mare
E romper l'acque col purpureo petto;
Chi lo rimira un corsier cavalcare
E girarlo nell' aria a suo dispetto;
Chi lo rimira a correre o saltare,
Cacciar le fiere, o giostrar per diletto,
D'amarlo ha gran ragion; che queste prove
Avran forza a levar sua sposa a Giove.

f) z. B. Io vedo e lodo il meglio, e seguo il peggio. Oder:

A cuor di gran mal posto in servitute,
Sola speranza é, non sperar salute.

Nur ist der Gedanke hier ganz verrenkt; denn statt speranza sollte salute stehen.

nete sich vorzüglich Bernardo Bellincioni oder Bellinzoni aus g). Er war ein Florentiner, lebte aber in der Periode seiner größten Celebrität zu Mailand, wo der Herzog Lodovico Sforza, genannt il Moro, sein großer Gönner war. In genauerer Verbindung stand er auch mit Luigi Pulci und Tebaldeo. Er starb im Jahr 1491. Ausser seinen burlesken und ernsthaften Sonetten hinterließ er auch Canzonen, Eklogen, Stanzen, Elegien und ein Paar Theaterstücke im Geschmacke der damaligen Zeit h).

Am Hofe des Herzogs Lodovico Sforza machte auch Gasparo Visconti als Sonettendichter Glück i). Er hatte die Ehre, von einigen seiner Verehrer als ein zweiter Petrarch bewundert zu werden. Aber mit dieser Ehre nahm man es damals nicht so genau.

Ferner rühmte man damals die Sonette des Panfilo Sasso und des Notturno, die jetzt beide vergessen sind. Vom Notturno (dem Nächtlichen) weiß man jetzt weder gewiß, woher er diesen Beinamen bekam, noch wie er eigentlich hieß; und doch hieß er zu seiner Zeit auch der Höchste (l'Altissimo), weil man seine Verse nicht hoch genug erheben

zu

g) Man findet einen großen Theil seiner Sonette auch in der oben angeführten Ausgabe der Verse des Burchiello.

h) Sie werden nur unter den allgemeinen Titeln *Representazioni o Feste* von den Litteratoren angeführt. Schwerlich sind sie noch zu finden. Vergl. *Mazzuchelli* Scritt. d' Ital. T. II. p. 683.

i) S. *Tiraboschi*, Storia etc. Tom. VI. p. II. p. 152.

zu können glaubte [k]). Angemerkt zu werden verdient die Notiz, daß er zur Abwechselung auch im Dialekt von Bergamo Verse machte. Sein Beispiel hätte, da die toskanische Poesie eben im raschesten Fortschritte war, gefährlich werden können, wenn er selbst mehr Einfluß auf sein Zeitalter gehabt hätte.

Ein genuesischer Patrizier, Antonio Fregoso, auch wohl Fulgoso und Campofregoso, und noch dazu mit dem Beinamen Fileremo oder der Freund der Einsamkeit genannt, suchte der Poesie am Hofe des Lodovico Moro eine moralischere Tendenz zu geben. In dreissig Capiteln (capitoli) stellte er die Philosophieen Demokrits und Heraklits in Parallele. Aber weder diese Capitel, noch seine weisse Hindin, ein allegorisches Mährchen, das er durch sieben Gesänge in Stanzen versificirte, haben seinen Ruhm gerettet [l]).

Andre zu ihrer Zeit öfter ausgesprochene Dichternamen dieser Art sind Benedetto da Cingoli und sein Bruder Gabriello, Lodovico Sandeo, Timoteo Bendedei, Gianfiloteo Achillini, Cornazzoni, Cariteo, u. s. w. [m]).

Weni-

k) Die räthselhaften Namen dieses Nächtlichen und Höchsten haben die Litteratoren genug beschäftigt. Quadrio in s. Storia e rag. d'ogni poesia. T. II. p. 316. nimmt seine ältere Meinung zurück, um zu beweisen, daß Altissimo der wahre Familienname des Notturno sei.

l) Dieses Gedicht La cerva bianca scheint mehr Beifall als die übrigen Verse des Einsamkeitsfreundes gefunden zu haben. In einer kleinern vor mir liegenden Ausgabe ist es besonders gedruckt zu Venedig, 1566.

m) Man lese nach, wenn man Lust hat, was Tiraboschi

Weniger berühmt bey dem Volke, als geschätzt von den Gelehrten war Girolamo Benivieni, ein philosophirender Dichter aus dem vertrauteren Zirkel des Lorenz von Medici und seiner Freunde, besonders des Angelo Poliziano, des Marsiglio Ficino, und des Grafen Pico von Mirandola. Besonders waren Graf Pico und Benivieni ein Herz und eine Seele. Beide studirten mit gleichem Eifer die Schriften Plato's und der Platoniker. Beide verwebten den Platonismus, so gut sie ihn verstanden, in ihre ganze Denk- und Lebensart. Aber Benivieni, der in den Ideen von Reinheit der Sitten und religiöser Entsinnlichung mit seinem Freunde nach Plato's Grundsätzen übereinstimmte, sah, als ein mehr dichterischer Kopf, die schöne Seite der platonischen Philosophie in einem Lichte, das zum Theil nur Widerschein der romantischen Exaltation der Sonettensänger seines Zeitalters war. Seine Neigung zog ihn zur petrarchischen, seine Philosophie zur platonischen Liebe hin; und die Verbindung beider Gefühle war so leicht, daß er als Dichter zu philosophiren und als Philosoph zu dichten glaubte, wenn er die romantische Poesie der Sonette und Canzonen mit platonisch-metaphysischen Gedanken durchwebte. Ueber seine Canzone von der göttlichen Liebe schrieb sein Freund Pico, der in seiner Jugend auch selbst Sonette mitgemacht hatte, einen philosophischen Commentar [n]). Neben diesem Freunde wolte Benivieni auch nach

boschi, Vol. VI. p. II. p. 160 etc. und Crescimbeni, Quadrio, und Mazzuchelli an den gehörigen Orten von Notizen, alle diese Sänger betreffend, mühsam zusammengetragen haben.

n) Ausführliche Nachrichten von den Schriften des Benivieni

nach seinem Tode ruhen. Er überlebte ihn aber lange, bis in das Jahr 1542. Beider Grabmal ist in der St. Markus-Kirche zu Florenz. Der auszeichnende Beifall, mit dem einige neuere Litteratoren sich für die Gedichte Benivieni's interessirt haben, gründet sich großen Theils wohl auf die weiche und correctere Diction, durch die er sich dem Petrarch mehr als einer seiner Mitsänger nähert [o]). Dafür erlaubte er sich aber auch hier und da ganze Stellen von Petrarch in seine eignen Arbeiten zu übertragen [p]).

Nach

nivieni liefert Mazzuchelli, l. c. p. 860. — Der Commentar des Pico (Commento sopra una canzone d' Amore, composta da Girolamo Benivieni, secondo la mente ed opinione de' Platonici) soll auch in den ältern Ausgaben der Schriften desselben (Basel, 1557 und 1570) zu finden seyn. In der neueren, die vor mir liegt (Basel, 1601) steht er nicht.

o) Als glücklicher Versificator zeigt sich Benivieni besonders in seinem *Amore*, einer allegorischen Phantasie in Stanzen. Es fängt sich an:

> Gia lieta al nuovo ciel la bella Aurora
> Dal balcon d'oriente si mostrava,
> E i suoi biondi capei, ch' allor ne indora,
> Al vivo specchio del suo padre ornava,
> Del padre suo nei cui begli occhi allora
> Lieta mirando il suo color cangiava;
> Tal che diposte le purpuree veste,
> Del paterno splendor s'adorna e veste,

Und in den folgenden Stanzen wird nicht, wie in dieser ersten, die Lieblichkeit der Bilder und der Versification durch eine gezwungene Ausführung entstellt. Aber matt und eintönig bleibt Benivieni's Poesie bei aller ihrer Weichheit und Correctheit.

p) Man lese z. B. die Beschreibung der wahren Liebe als einer allegorischen Person in folgender Stanze:

Cosi

Nach den Petrarchisten der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts müssen auch die damals berühmten Dichterinnen nicht ganz vergessen werden. Das funfzehnte Jahrhundert war überhaupt reich an Damen, die als Schriftstellerinnen nützlich oder berühmt werden wolten. Von den Dichterinnen unter ihnen hat sich aber nicht viel mehr als ihr Name im Andenken erhalten q). Mehrere, die zu ihrer Zeit die berühmtesten waren, cultivirten, um der Ehre ihres Geschlechts nichts zu vergeben, mehr die geistliche, als die weltliche Poesie. Unter diesen verdient Lucretia Tornabuoni, die Mutter des Lorenz von Medici, vorzüglich genannt zu werden, weil sie zugleich eine der vortrefflichsten Frauen war. Andre Damen dieser Zeit machten lieber lateinische und grie-chische

Cosi l'aer converso in pioggia d'oro
Discendea in mezzo all' onorato grembo.
Cosi da' rami di quel sacro alloro
Di novi fior piovendo un grato nembo
Qual sopra i biondi crin com' infra loro
Sortiron, qual sull'uno e l'altro lembo
Cadeano allora, e qual con dolce errore
Girando parea dir: Qui regna amore.

Und wie sehr verliert diese Stanze, besonders die erste und die fünfte Zeile, in der Vergleichung mit der bekannten Strophe in Petrarchs Canzone: Chiare, fresche e dolci acque etc., aus der sie fast abgeschrieben ist.

q) Viel Mühe um die Erneuerung des Andenkens dieser Damen hat sich gegeben Tiraboschi, l. c. p. 163. etc. Es ist schwer zu sagen, was den wackeren Litterator zu dieser Ausführlichkeit vermocht hat, da er von Lorenz von Medici und andern merkwürdigen Dichtern so wenig meldet.

chische, als italienische Verse, z. B. die gelehrte Venezianerin Fedele Cassandra. Einige Lobgesänge, die der heil. Catharina von Bologna eine Stelle in der Liste der Dichterinnen erwarben, würden vielleicht unbekannt geblieben seyn, wenn die Verfasserin nicht eine Heilige geworden wäre. Die meisten dieser Dichterinnen konnten um so leichter Beifall finden, da sie aus vornehmen, einige gar aus fürstlichen Familien waren, z. B. Isabella von Aragonien, die Mutter des Herzogs von Mailand Giangalnazzo Maria Sforza; Serafina Colonna; Anna di Spina u. a. m.

Allgemeine Uebersicht der italienischen Poesie und Beredsamkeit vom Ende des dreizehnten bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts.

Es ist nützlich, wenn man auch schon mit getreuer Aufmerksamkeit den menschlichen Geist auf dem Wege der Cultur historisch begleitet hat, von Zeit zu Zeit an der Gränze einer Epoche sich nach den zurückgelegten Schritten noch einmal umzusehen. Heller erscheint dann im Zusammenhange das Einzelne vor dem Auge des Verstandes; und richtiger können wir beurtheilen, was noch zu thun war. Auch einige nicht unbedeutende Notizen mögen bei dieser Gelegenheit nachgehohlt werden.

So

So viel auch Genie und Geschmack in diesem Zeitraume geleistet hatten; im Verhältnisse zu der Länge der Zeit war es nicht ausserordentlich viel. Was in einem Jahrhunderte ungefähr geschehen kann, wenn der ästhetische Geist zu einer neuen Regsamkeit erwacht ist, lehren uns die Jahrhunderte des Perikles, des Cäsar Augustus, und Ludwigs XIV, und mehr noch das lezte Jahrfunfzig der deutschen Litteratur. Die italienische Redekunst war rasch entstanden; dann langsam fortgeschritten; und zulezt, da sie wieder einen schnellen Schritt nach neuen Richtungen ging, auf der Höhe der classischen Schönheit und Würde doch nicht weiter als bis an die Gränze gekommen, wo Petrarch sie verlassen hatte.

Aber von den beiden künstlichen Fesseln, die die natürliche Entwickelung der neueren Redekunst hinderten, war denn noch am Ende des funfzehnten Jahrhunderts in Italien die eine ganz zerbrochen; und die andre konnte Jeder, wer Petrarchs Beispiele folgte, zu Blumenketten veredeln. Weder scholastische Gelehrsamkeit, noch romaneske Schwärmerei waren dem guten Geschmack länger gefährlich. Und nicht durch ästhetische Theorie, die den unerfahrnen Geist so leicht verwirren, hatte man die Kunst von der Wissenschaft, die Bildung vom Unterricht, scheiden und das ästhetische Interesse um seiner selbst willen schätzen gelernt. Der Sinn für das Schöne hatte sich durch die freie Cultur aller geistigen Kräfte energisch entwickelt. Die Kritik hinkte, wie besonders der Commentar des Lorenz von Medici beweiset, weit hinter den Mustern. Aber nach Klarheit, Innigkeit und geistvoller Simplicität, den Grazien der Redekunst in Versen und in Prose, ar-

 bei-

leitete der Geist des Zeitalters selbst in seinen Verirrungen unverkennbar hin.

Die energische Entwickelung des Geschmacks hatte zur ästhetischen Selbstständigkeit geführt. Die neuere Poesie war nun, in Italien wenigstens, vor Misbildung nach heterogenen Mustern gesichert. Je höher man die antike Redekunst schätzen lernte, desto weniger suchte man ein Verdienst in ängstlicher Erneuerung der antiken Formen. Die Blüten, die der Stamm der neueren Cultur trieb, waren nicht aus Pfropfreisern entsprossen, und eben darum so frisch von Duft und Farbe, und so wohlthätig für das Zeitalter, dem sie zunächst angehörten. Eine Poesie aus Büchern in einer todten Sprache konnte allerdings nicht ohne Werth für die Gelehrten seyn. An der Veredelung der Gelehrsamkeit hatten auch ohne Zweifel die lateinischen und griechischen Verse, die man damals machte, nicht wenig Theil. Aber die Nation stand sich besser bei einer Nationalpoesie. Aesthetische Cultur und mit ihr eine freiere und humanere Denkart verbreitete sich nun überall unter den höheren Ständen, verschönerte die Verhältnisse des geselligen Lebens, begünstigte die Fortschritte einer unbefangenen Philosophie, und würde im folgenden Jahrhunderte sehr wahrscheinlich auch zu einer Reform der religiösen Verhältnisse in Italien geführt haben, wenn nicht durch die Reaction des Schlages, der das nördliche Europa von der Herrschaft des Pabstes losriß, das südliche noch fester an die verjährten Vorurtheile gebunden worden wäre.

Da ästhetische Cultur, besonders seit der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, zum guten Ton in Italien gehörte, so konnte auch Fürstengunst der Poesie und der Beredsamkeit nützlich werden. Waren gleich die Auguste und Mäcenate der damaligen Zeit nicht immer die competentesten Richter des dichterischen Verdienstes, so belohnten sie doch nicht blindlings, was ihnen als Verdienst gepriesen wurde. In die Ostentation, ohne die freilich keine Kunst und Wissenschaft an Höfen Zutritt findet, mischte sich jetzt wenigstens so viel Kennerschaft, als nöthig war, den Beifall der Höfe auch unter Kennern in Credit zu erhalten. Der bürgerliche Abstand zwischen dem Dichter und seinem vornehmen Gönner fiel, wo er Statt fand, weniger in's Auge, da Fürsten und Herren selbst um den Lorbeerkranz, wie in späteren Zeiten um Ordensbänder, buhlten. Die berühmtesten Dichter waren von angesehenen Familien. Die Würde eines Hofpoeten war noch nicht erfunden.

Unter den italienischen Fürsten in der letzten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts thaten das Meiste für die Poesie, nach dem einzigen Lorenz von Medici, der Herzog Herkules I. von Ferrara und Lodovico Sforza von Mailand. Aber Lodovico Sforza beförderte durch seine Begünstigung der petrarchisirenden Virtuosen statt der wahren Sonettenpoesie gelegentlich auch den romanesken Bänkelgesang, der sich über jene erheben wolte. Herkules von Ferrara begünstigte mehr das Theater; und an ihm lag es nicht, wenn die dramatische Poesie in Italien nicht selbst der lyrischen und epischen voreilte. Selbst in Florenz wurden mit solcher fürstlichen

Pracht

Pracht keine Schauspiele gegeben, wie in Ferrara. Aber es fehlte an Stücken, die vor einem gebildeten Publicum aufgeführt werden konnten; und es fand sich kein Dichter, dessen Talent mit der Freigebigkeit des Herzogs Herkules hätte wetteifern können. Man nahm also seine Zuflucht zu Uebersetzungen aus dem Lateinischen. Mehrere Lustspiele von Plautus und Terenz wurden auf das Theater zu Ferrara gebracht. Eine Vorstellung der Menächmen des Plautus kostete dem Herzoge, der selbst an der Uebersetzung mit geholfen hatte, über tausend Ducaten. Bald darauf wurde der Amphitryo von Plautus gegeben. Lodovico Sforza ahmte dem Beispiel des Herzogs von Ferrara nach. Auch er ließ nun auf seinem Theater zu Mailand Schauspiele aufführen, so gut man sie hatte, und der Herzog von Ferrara reisete besonders deßhalb mit seinem Hofstaat nach Mailand [r]). Aber auch nicht ein einziges Originalstück von Bedeutung kam weder in Ferrara noch in Mailand zum Vorschein. Selbst der grelle Abstich zwischen den Schauspielen des Plautus und Terenz und den neueren Versuchen im Styl der Virginia des Accolti, die man mit jenen abwechselnd aufführte, konnte den Geist des wahren Drama nicht wecken. Ein Versuch dieser Art war der Cephalus (il Cefalo) des Grafen Niccolò von Correggio, ein Stück, von dem der Verfasser im Prolog selbst nicht zu sagen wußte, ob es ein Lustspiel, oder ein Trauerspiel, oder was es sonst sei. Es war eine

Art

r) Wen es interessirt, noch mehrere Notizen über die Theater zu Ferrara und Mailand nachzulesen, der findet eine gute Anleitung bei Tiraboschi, l. c. Vol. VI. p. II. p. 185 sq.

Art von Schäferspiel in Stanzen. Ein andres Stück, daß unter dem Titel die Freundschaft auf dem Theater zu Ferrara gegeben wurde, hatte einen gewissen Jacopo Nardi zum Verfasser. Vermuthlich um den Schaden abzuwehren, den der Theaterenthusiasmus zu Ferrara dem Heile der Seelen bringen konnte, setzte ein Geistlicher, Pietro Domizio, ein eifriger Prediger der damaligen Zeit, ein geistliches Lustspiel in lateinischen Jamben auf. Der Inhalt war die Bekehrung des heiligen Augustin. Und auch dieses Stück ließ Herzog Herkules aufführen. Eine seltsamere Abwechselung von Schauspielen im heterogensten Geschmacke hat wohl nie ein Publicum ergötzt.

Es war ein Glück für jene Zeit, daß unter den angesehenen Gönnern der Nationallitteratur noch keiner den Einfall hatte, eine gelehrte Gesellschaft oder nachher sogenannte Akademie der Sprache und schönen Litteratur zu stiften. Die Dictatur, die dadurch entstanden wäre, hätte den damals noch unsichern und einseitigen Geschmack ohne Zweifel ganz verwirrt und das Genie verscheucht.

Einseitigkeit war überhaupt der größte Fehler der ästhetischen, wie der wissenschaftlichen, Cultur in dieser Periode. Die Prose in italienischer Sprache war noch nach weit weniger Richtungen vorgerückt, als die Poesie. Aber diese Einseitigkeit war nicht eigensinnig. Man verschmähte nicht das Gute; man kannte es noch nicht genug. Kein verkehrter Geschmack stand einem richtigen selbstgenügsam im Wege. Herrschende Vorliebe zu gewissen Dichtungsarten, z. B. zu den Sonetten, machte nicht gleichgültig

tig gegen andre, bisher weniger gelungene, zum Theil noch so gut wie gar nicht vorhandene Formen.

Mit einem Worte, die italienische Poesie war gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts auf dem rechten Wege; die Prose erwartete nur einen männlich fortschreitenden Führer; und es war für die Cultur des Geistes in Italien überhaupt so viel gethan, daß die gute Zeit (il buon secolo) oder die Zeit des classischen Geschmacks auch für die Redekunst anfangen konnte.






UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01396 0474